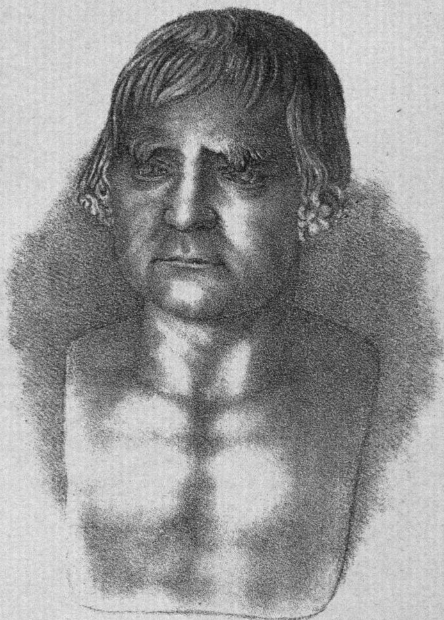
Philipp Spitta.



Abt Vogler

1813.

ABT GEORG JOSEPH
VOGLER.

SEIN LEBEN, CHARAKTER UND MUSIKALISCHES SYSTEM
SEINE WERKE, SEINE SCHULE, BILDNISSE &c.

VON

DR. KARL EMIL VON SCHAFHÄUTL,
KÖNIGL. UNIVERSITÄTS-PROFESSOR UND CONSERVATOR.

MIT 3 PORTRAITS, FACSIMILEN UND NOTENBEILAGEN.



VOGLERS SIEGEL.

AUGSBURG 1888.
VERLAG DES LITERARISCHEN INSTITUTS VON DR. M. HUTTLER.

DEN MANEN

LUDWIG I.

GROSSHERZOG VON HESSEN-DARMSTADT



VORWORT.

Motto:
Die Wenigen, die was davon erkannt,
Die thöricht g'nug ihr volles Herz nicht wahrten,
Den Menschen ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten,
Hat man von je gekreuzigt und verbrannt.

GEORG JOSEPH VOGLER, allgemein *Abt Vogler* genannt, ist den Musikern und Musikhistorikern sehr in die Ferne gerückt und haben sich die Nachrichten über sein Leben, Lehren und Schaffen mit anekdotenhaften Ausschmückungen so verwoben, dass ein richtiges Bild des merkwürdigen Mannes eigentlich nicht mehr zu gewinnen war.

Selbst über seine Persönlichkeit bestehen die irrthümlichsten Meinungen, es wird selbst seine geistliche Würde angezweifelt, wie z. B. von Bernhard Kothe in „die Musik in der katholischen Kirche" Breslau 1862. Er war allerdings nicht Abt, d. i. Vorsteher eines Klosters, sondern trug das Prädicat Abbé, wie alle vornehmen Geistlichen ohne feste Stellung in Frankreich und in Italien, wo sie Abbate genannt werden. Das Wort Abt ist eigentlich das chaldäische Wort Abba, welches Vater bedeutet und das Nämliche wie das lateinische Pater, mit welchem man Klostergeistliche begrüsst.

Häufig wird das Urtheil Mozarts über Vogler angeführt ohne die Berücksichtigung des Umstandes, dass der geniale Mozart sich mit canonisch-rechnerischen Dingen in der Musik nie befreundet und als Stelle Suchender in Vogler einen Concurrenten sah und überhaupt nicht mit ihm sympathisirte.

Die meisten Beurtheilungen Voglers entbehren einer soliden Grundlage und ignoriren fast Alles, was über dieses Mannes Charakter hätte Aufschluss geben können. Selbst in Darmstadt schien das Andenken an Vogler bereits erloschen zu sein. In Dr. Carl Wagners „Darmstadt und seine Umgebung", gegen Ende der 40er Jahre erschienen, sind alle einheimischen und fremden berühmten Männer aufgeführt, die sich der Protection des Grossherzogs Ludwig I. erfreuten; den Namen Vogler sucht man vergebens.

Aus den Efflorescenzen so gearteter Biographien entwickelten sich immer neue irrthümliche Anschauungen, so dass Vogler zuletzt fast zum Abenteurer gestempelt wurde, wozu der Umstand gewiss viel beigetragen haben mag, dass er die Stellung eines Hofcapellmeisters und Hofcaplans am churpfalzbayerischen Hof in Mannheim und München aufgab und ohne erhebliche Geldmittel weite Reisen selbst bis Nordafrika unternahm, um sein Ideal „die Urmelodien der Völker" aufzufinden.

Die Kenntniss seiner Werke ist bei den meisten Musikern sehr gering oder nur oberflächlich, von seinen Schriften sind wenige mehr gelesen, obwohl aus ihnen hervorgeht, dass, was heute in neuer Form geboten wird, eigentlich in seiner Schule fusst und seine Lehre bildete; ich verweise nur auf seine *Tonwissenschaft* und *Tonsetzkunst.*

Voglers musikalisches System, die Seele seines logisch-musikalischen Denkens und Schaffens, ist den Kritikern so gut wie unbekannt; es existiren sehr verschiedene oft komisch lautende Urtheile über dieses System, dessen Basis ihm von

seinem Lehrer Pater Valloti in Bologna überkommen war, wie er selbst seinen Kritikern öfter entgegenhielt.

Vogler wollte der in der musikalischen Lehre herrschenden crassen Empirie gegenüber eine wissenschaftliche Musiklehre gründen und begann, gar nichts voraussetzend — einem gebildeten Menschen gegenüber, hätte er beifügen sollen — mit den Elementen der Musik, ihren Tönen, die sie braucht.

Da sich über die Töne und ihr Verhältniss zueinander nichts wissenschaftlich Bestimmtes sagen lässt ohne Zahl und Maass, die aber wieder nur durch Rechnung bestimmt werden können, so begann er seine *Mannheimer Tonschule* mit arithmetisch rechnender Festsetzung der Tonverhältnisse — ein Verfahren, das alle Musiker und Musikkritiker beim ersten Anblick abschreckte. „Seine Tonschule", sagt Mozart, „sieht mehr einem Rechnungsbuch als einer Compositionslehre gleich".

Und gerade von dieser Grundlage ausgehend führte Vogler seine Schüler in das lebendige Leben der Musik ein, lehrte sie durch Uebung im Bau der Perioden rhetorisch componiren und bildete sie durch Beispiele im Kirchen-, Kammer- und Theaterstyl zu wirklich practischen Musikern heran.

Seine *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* geben merkwürdige, höchst interessante Belege von seiner Unterrichtsmethode und Lehrthätigkeit überhaupt.

Der fürstlich Thurn- und Taxis'sche Musikdirector Riepel in Regensburg (gestorben 1782) war der einzige, der seine Schüler in den musikalischen Periodenbau einführte, über Perioden und Gegenperioden sprach, überhaupt seinen Schülern die beherzigenswerthe Lehre gab, dass ein geschliffenes Messer besser schneide, als ein stumpfes.

Das von Vogler erfundene Tonmaass ist ein für den Unterricht in der praktischen canonischen Musik sehr interessantes, aber in seiner eigenthümlichen Construction bisher ganz unbekannt gebliebenes Instrument. Ich habe dasselbe zum ersten Mal mit meiner Verbesserung abgebildet und genau beschrieben und dessen Gebrauch durch ein Beispiel erläutert.

Das Wesen unserer modernen Musik, Seele, Gefühl und Ausdruck belebte Voglers ganzes Streben.

Das Voglersche System ist ein harmonisches System. Es gründet sich auf den reinen Durdreiklang, den eine aufgespannte tönende schwingende Saite recht deutlich einem nur etwas geübten Ohre hören lässt. Der Molldreiklang ist aber bei dieser schwingenden Saite nicht zu hören. In unserer harmonischen Musik musste er also künstlich geschaffen werden. Auch der Lehrer Voglers, Pater Valotti, scheiterte an dieser Bedingung des Molldreiklanges.

Vogler schuf ihn einfach dadurch, dass er im Durdreiklang die Terzen verrückte, indem er beim Durdreiklang die kleine Terz, die das Ende des Accordes bildet, voraussetzte, und die grosse Terz, die beim Durdreiklang die erste Stelle einnahm, zuletzt setzte. Unsere modernen Harmoniker haben sich auf eine andere Weise geholfen, indem sie rückwärts rechneten, von c aus rückwärts ist die erste grosse Terz as und die Quinte f. Die modernen Harmoniker nennen dieses Verfahren, dieses vorwärts und rückwärts Greifen Dualismus; da aber dieser Dualismus mit der Philosophie nichts gemein hat, sondern nur ein derselben entlehnter Terminus ist und in der Philosophie der Musik nicht zur Anwendung kommen kann, auch in keinem Falle logischer ist als der Voglersche Dualismus, nur ein Verfahren, um sich bei Herstellung eines harmonischen Gebäudes aus der Noth zu helfen, für das, so lange man

im Contrapuncte nur Intervalle kannte, die grosse Terze noch ein Uebelklang war, so lange konnte von einer harmonischen Wissenschaft nicht die Rede sein. Vogler musste mit der Contrapunctschule brechen und, um zu einem bestimmten sicheren Resultate zu kommen, den eingeschlagenen Weg betreten, welcher erst zur thatsächlichen Harmonielehre führte. Vogler war durchaus Harmoniker. Wie einige seiner Zeitgenossen über Harmonie dachten, zeigt Rousseau, der in seinem Dictionaire de Musique, Genève 1781 pag. 339 sagt: Il est bien difficile de ne pas soupçoner que toute nôtre Harmonie n'est pas qu'un invention gothique et barbare.

Vogler schrieb dagegen sein *Trichordium ad Trias harmonica:* „Lob der Harmonie" nach einem Gedichte des Professor Meissner, und nahm hiezu Rousseaus 3 Töne als Basis an, über welcher er aus Gesang- und Instrumentalgebilden ein harmonisches Gebäude aufführte, das allerdings die volle Macht der Harmonie beweiset.

Als technisch unübertroffener Orgelvirtuos war es Voglers erstes, dringendstes Bemühen, dem starren, seelenlosen, durch seine Kraft allein überwältigenden Instrument, der Orgel, *Seele* einzuhauchen.

Da er als Virtuose die Orgel als ein Orchester behandelte, darum zu seinen Concertvorträgen immer grosser Orgelwerke, die sich nur in Kirchen fanden, bedurfte, versuchte er die eigentliche Wirkung grosser Orgeln in einem kleinen beweglichen Werke zu erreichen, wozu ihm, wie der Leser sehen wird, sein musikalisch-logisches Denken den Weg ebnete.

Unsere gesammte Orgelbaukunst liegt heute noch in den Fesseln einer crassen Empirie, wie früher unsere musikalische Theorie. So gewaltige Fortschritte die Orgelbaukunst im mechanischen Theil ihres Wesens gemacht hat, so em-

pirisch wird der akustische Theil eines Orgelwerkes ausgeführt.

Man häuft Pfeifen auf Pfeifen und die Orgel, welche die grösste Anzahl Pfeifen besitzt, ist natürlich in jeder Beziehung die grösste. Dass man mit wenig Pfeifen die nämliche Wirkung wie mit vielen hervorbringen kann, hat Vogler praktisch bewiesen durch die von ihm construirten Orgeln.

Sein Orgel-Simplificationssystem verlangt einen mit dem Wesen der Orgel und des Orgelbaues wohl vertrauten genialen Orgelspieler. Durch Zusammenziehen einer grossen Zahl von Registern ein Forte, durch successives Abstossen derselben ein Pianissimo hervorzubringen, dazu braucht man eigentlich keinen Orgel-*Virtuosen*.

Voglers Orgelbausystem ist bis zu dieser Stunde fast immer irrthümlich behandelt und erklärt worden, ja beinahe unbekannt geblieben. Nur Arrey von Donner in seinem Musikalischen Lexicon, Heidelberg 1865, würdigt Voglers System in gerechter Weise. Der Leser findet es vollständig dargestellt und die Dispositionen der Orgeln, die er nach seinem Simplificationssystem baute oder zu bauen hoffte, mitgetheilt.

Auch das Prinzip, nach welchem Vogler seine simplificirten Orgeln baute, der terzo suono des Tartini, wurde häufig angefochten und ist heute noch nicht gebührend gewürdiget, weil viele ungeübte und auch ungeschickte Arbeiter die Wirkung nicht zu Stande bringen.

Vogler hatte — wie er selbst erzählt — bei seinen ersten Studien auf der Orgel vorzüglich das Studium der einzelnen Register und ihrer Verbindung miteinander sich zur Aufgabe gemacht, um dadurch eigenthümliche Klangeffecte hervorzubringen, die ihm merkwürdig gelangen und auch von seinen Gegnern bewundert wurden.

Diese Erfolge waren auch die Basis, auf welcher er seine neue Art zu instrumentiren baute; so dass er nicht nur durch originelle Verbindung und charakteristisches Benützen der Instrumente nicht allein bisher ungeahnte Klangeffecte hervorbrachte, sondern auch seine Instrumentation den Chören der Singstimmen gegenüber zu selbständigen Instrumentalchören umschuf. Diess beweisen nicht allein seine, sondern auch die Instrumentationen seiner Schüler C. M. Weber und Meyerbeer.

Was Voglers Schriften und Compositionen anlangt, so findet sich hier zum erstenmal ein diplomatisch genaues, chronologisch geordnetes Verzeichniss aller theoretischen Schriften und der musikalischen Compositionen mit ihrer Besetzung nebst der Angabe, in welchen Sammlungen die Werke sich finden.

Dem Buche sind drei Portraits Voglers beigegeben, das eine nach der Büste von L. Kirchmayr in München, das zweite nach dem Kupferstich von Dürmer, das dritte nach dem Oelbild von Hofmaler Zeller im Auftrag des Grossherzogs von Hessen-Darmstadt gemalt; ferner der Siegelstock Voglers auf dem Titelblatt und Facsimile.

Da wohl kein Augen- und Ohrenzeuge von Voglers Thun, Lehren und Wirken mehr am Leben ist und unsere Musikgeschichten den merkwürdigen Mann durch Tradition immer mehr zur Carricatur verschwimmend dem Publikum vorführen, so habe ich, der 1803 geboren, mich in Voglers Lehre und Wirksamkeit damals mit vollster Jugendkraft hineingearbeitet, auch seine theoretischen und praktischen Schriften studirte und analysirte, es übernommen, die Ehre des genialen Mannes durch dieses Werk zu wahren, damit er in der Geschichte den ihm gebührenden Platz einnehme.

Ernst Pasque nahm sich im Jahre 1884 um Vogler an in seiner Schrift: Abt Vogler als Tonkünstler, Lehrer und Priester, seine Widersacher und seine Anhänger, das projectirte Vogler-Denkmal zu Darmstadt und eine Rink-Orgel. Darmstadt.

Merkwürdiger Weise rührt die gründlichste Biographie Voglers von einem Engländer J. H. Mee, Professor der Musik an der Universität Cambridge her. Mit der gewissenhaftesten Genauigkeit benützte er alle ihm zugänglichen Quellen in seinem Aufsatz: Vogler in A Dictionary of Music and Musicians by Sir Georg Grove 1885. Val. IV. pag. 324—331.

Bei der Fertigstellung meines Werkes leistete mir mein Freund, der Musikschriftsteller Wilhelm Freystätter dahier, die treueste und fleissigste Unterstützung, was ich mit Dank zu constatiren nicht unterlassen will.

MÜNCHEN, im Juni 1887.

Dr. v. Schafhäutl.

INHALT.

Voglers Leben.

Voglers Charakter.

Voglers System.

Unsere musikalischen Systeme bis zu unseren Tagen.

Voglers Tonmaass.

Voglers Werke.

Voglers Schüler

Verzeichniss der Werke.

Anhang.



Abt Vogler

1811.

VOGLER'S LEBEN.



Von der Parteien Gunst und Hass verwirrt, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte", hat sein letzter Freund und Biograph Ernst Pasqué als Motto der letzterschienenen biographischen Skizze vorangestellt. Denn die meisten sogenannten Biographieen Vogler's sind auch im besten Sinne kaum mehr als gemüthliche Klatschereien am häuslichen Herde, wobei noch dazu über das Wirken des seit bald acht Decennien entschlafenen merkwürdigen Todten Irrthum und Hass die Feder geführt zu haben scheinen.

Von allen seinen modernen Biographen kennt Keiner den Mann, über den er aburtheilt, aus seinen Werken und seiner gesammten Lehre und seinem Wirken. Keiner hat von ihm eines seiner bedeutenden Werke gehört und studirt.

Ich habe den biographisch misshandelten Abt, den genialen Mann in seinen Lehren und in seinen Werken beinahe mein ganzes Leben lang begleitet, habe in München mit seinen besten Freunden und Verehrern (zum Feinde hatte er nur einen Orgelmacher) zusammengelebt — deshalb glaube ich, dass ich den Abt besser kenne, als alle meine lebenden Zeitgenossen und dass ich mir deshalb wohl erlauben darf, ein historisch begründetes, gerecht wägendes Wort über den literarisch misshandelten Genius vorderhand in Kürze zu sprechen. Denn meine eigentliche Biographie Vogler's, die seine Hauptwerke eingehend würdigt und desshalb sehr umfassend und voluminös ausgefallen ist, wird natürlich noch lange auf ihr Erscheinen warten dürfen.

In dem Weiler Hopferau, $1^1/_4$ Stunde nordöstlich von der einst so berühmten Stadt Füssen, damals im sogenannten schwäbischen Kreise, liegt in einem tiefen Thale zwischen Hügelreihen der Vorberge unserer südlichen bayerischen Alpen eine Mühle, seit Jahrhunderten im Besitze der Familie Vogler. Im Jahre 1864 traf ich den letzten Vogler, der sein Mühlanwesen seinem Schwiegersohne übergeben. Zu meiner nicht geringen Ueberraschung fand ich in den Zügen des alten Mannes bis zur täuschenden Aehnlichkeit die Züge des Abtes Vogler, wie er auf einem Oelgemälde von 1811 erscheint. Der zweite Sohn des überhaupt mit vielen Kindern gesegneten Müllers Marquard Vogler, Johann Georg (22. April 1792 geboren), zeigte keine Lust zum Müllerhandwerk. Der Klang der Zither zog ihn fort vom Klappern der Mühle seines Vaters nach dem Städtchen Füssen, das damals eine grössere Bedeutung hatte als heut zu Tag, da sich die Handelsstrasse von Venedig über Finstermünz, Reutte und Füssen nach Augsburg zog. Ein Geigen- und Zithermacher in Füssen nahm ihn in die Lehre, der Knabe wurde von der streng katholischen Familie streng katholisch erzogen, ein ausgezeichneter Geigenmacher, dabei ein guter Violin- und Violoncellspieler. Ein Zug, der durch die ganze Familie ging, trieb ihn bald auf die Wanderschaft, bis er in Würzburg, im ehemaligen Fürstbisthum Würzburg, auftrat und von der Capelle des Fürsten als Musiker und Geigenmacher festgehalten wurde.

Der Hofgeigenmacher verheirathete sich da, und von seinen neun Kindern blieben nur drei am Leben, zwei Knaben und ein Mädchen. Der Jüngste aller seiner Geschwister wurde zu Pleichach, einer Vorstadt Würzburgs, am 15. Juni 1749 geboren, unter der Regierung des Fürstbischofs Karl Philipp von Greifenklau. Der Junge wurde Georg Joseph getauft und starb zu Darmstadt am 6. Mai 1814 als päpstlicher Erzzeuge, Ritter vom goldenen Sporn, Kämmerer des apostolischen Palastes, Seiner Majestät des Königs von Schweden Pensionär, königlich bayerischer geistlicher Rath, Hofcapellan und Hofcapellmeister, grossherzoglich hessischer geistlicher geheimer Rath und Grosscomthur des Verdienstordens, Mitglied der arcadischen Gesellschaft in Rom, Ehrenmitglied der Academien der Künste und Wissenschaften in München, Paris und Livorno, der königlichen Societät in London, der polytechnischen Gesellschaft zu Würzburg und mehrerer anderer gelehrter Gesellschaften Mitglied.

So lautet der Eingang einer gedruckten Lobrede: »Lorbeer und Cypressenzweig auf dem Grabhügel« etc.

Der Knabe zeigte schon frühe die charakteristischen Eigenthümlichkeiten, die ihn durch's ganze Leben geleiteten — eine innige Frömmigkeit, ein wunderbares Gedächtniss und eine ebenso wunderbare Sprachengabe — immer in Gedanken versunken, forschend, den Grund jeder Anweisung, die ihm gegeben wurde, zu wissen, eine durch nichts zu erschütternde Energie und deshalb einen eisernen Fleiss und einen gewaltigen Ehrgeiz, der ihn immer anspornte, der erste und beste zu sein. Er benutzte den Tag zu seinen Studien, die Nacht zu seinen musikalischen Exercitien, welche die Nachbarschaft zu unausgesetzten Klagen veranlassten. Der Knabe durchging das Gymnasium und das Lyceum bei den Jesuiten, weil keine andere Anstalt damals in Würzburg vorhanden war; er wurde aber nicht von den Jesuiten erzogen und war kein Jesuit, mit welchem Titel er erst in der neuesten Zeit beehrt worden ist. In Italien führen vornehme Weltgeistliche den Namen Abate, und in Frankreich heissen selbst vornehme Candidaten der Theologie Abbé.

In dem Jünglinge Vogler wohnte die musikalische Seele, die seine ganze Familie belebte, er war guter Clavier- und ausgezeichneter Orgelspieler; denn gerade die Orgel war es, die als ein Complex musikaliseher Instrumente seinem Geiste in dieser Richtung, in welcher er Meister unserer gegenwärtigen modernen Instrumentirung wurde, am meisten zusagte. Schon als Student hatte er unter andern den spätern Abbé Sterkel, den er oftmals, als Knaben entzückt seinem Orgelspiel lauschend, traf, für die Musik gerettet. Vogler hatte an der Universität ein Liebhaber-Concert gegründet, denn der Fürstbischof besass eine ausgezeichnete Capelle; auch das berühmte Juliushospital besass gleichfalls vortreffliche Musiker. Aber der Glanz aller musikalischen Capellen der Welt war die Mannheimische Hofcapelle. Dahin zog es ihn. Mit vielen Empfehlungen versehen, nahm ihn der Churfürst von Pfalz-Bayern, Karl Theodor, freundlich auf, bewunderte sein Spiel und gab ihm als musikalische Aufgabe ein Ballet zu componiren. Indessen der junge Vogler wollte von seiner ersten Kindheit an Priester werden und dachte nicht weiter an seinen Besuch bei Karl Theodor. Dieser indessen hatte den jungen Musiker nicht vergessen, der ihm als Theologe noch willkommener war.

Karl Theodor, Churfürst von der Pfalz, war wohl der gelehrteste und gebildetste Regent seiner Zeit. Bereits im Jahre 1757 hatte

er die Akademie der bildenden Künste in Mannheim geschaffen. Nach ihr stiftete er die ökonomisch-physikalische Gesellschaft und baute dem berühmten Astronomen Christian Mayer eine Sternwarte. Eine noch berühmtere Schöpfung war die deutsche Gesellschaft. Lessing, Wieland, Klopstock, Abraham Gottlieb Kästner, Schiller waren nebst vielen andern thätige Mitglieder der Gesellschaft. Unter Stamitz war die Mannheimer Capelle die berühmteste der Welt geworden. Iffland und seine Gesellschaft zog er aus seinen Buden am Jahrmarkte in churfürstliche Dienste, so dass Lessing Mannheim den Vorhof für Kunstjünger nannte.

Weniger hinreichend war die Oper mit hervorragenden Sängern bestellt. Der Churfürst beschloss, auch diesem Mangel abzuhelfen und zog nun deshalb den jungen Vogler an seinen Hof.*)

Der junge Theologe Vogler wollte eben (18. September 1770) in das Kloster der Franziskaner in Würzburg eintreten, als er ein Decret von Karl Theodor erhielt, das ihn zu seinem Almosenier ernannte.**) Damit eröffnete sich dem jungen Theologen eine neue Welt für seinen Drang nach Arbeit. Nach langem Zögern war sein Entschluss gefasst. Er ging in den Dienst des Churfürsten. Es ist unwahr, was namentlich von Cannabich dem jungen Mozart berichtet wurde: »Vogler kam miserabel hieher, man hatte Mitleid mit ihm.« ***) Die Familie Vogler-Staininger war übrigens nichts weniger als arm.

Als Orgel- und Clavierspieler verbreitete sich sein Ruf bald über Mannheim hinaus und schon im Anfange des Jahres 1773 wurde ihm der damals siebenjährige Bernhard Anselm Weber zum Unterrichte im Clavierspiele übergeben. Allein Vogler konnte sein Sehnen nach einem Führer, der ihn in die tiefen Geheimnisse der Harmonie einführe, weder in Würzburg noch in Mannheim stillen.

Im Wachen und im Traume tauchten die grossen Theoretiker und Compositeure Italiens vor seiner Seele auf, und der Churfürst, der selbst eine Reise nach Italien vor hatte, neigte endlich gnädig Vogler's dringenden Bitten sein Gehör und sandte ihn mit Empfehlungen an den berühmten Pater Martini nach Bologna.

---

*) Karl Theodor, Kurfürst von Pfalzbaiern etc., von Felix Joseph Lipowsky. 1828. pag. 94.

**) Brief Vogler's an den Grossherzog. München, 15. Jänner 1813.

***) Nissen, Biographie Mozart's pag. 327.

Vogler kam nicht als Musikant nach Italien; er trat als Jurist und Almosenier des Churfürsten von der Pfalz bei Rhein auf.

Vogler hatte bereits eine nicht unbedeutende Anzahl von Schülern. Der Liebste war ihm der schon genannte Bernhard Anselm Weber. Vogler übergab seine Schüler während seiner Abwesenheit seinem frühern Schüler, dem Chorrepetitor an der Mannheimer Capelle J. Einberger. Seinen bereits ausgebildeten Schüler, Michael Pfeifer, nahm er mit sich. Pfeifer machte sich in Venedig rasch bekannt und beliebt, so dass er schon nach einem Jahre den Auftrag zur Composition einer Oper erhielt. Vogler ging von da nach seinem Bestimmungsorte Bologna, zum Pater Martini. Martini begann seinen Unterricht ebenso wie sein Lehrer in Würzburg und sah bald, dass sein Schüler weit über alles das hinaus war, was er ihn bis jetzt gelehrt hatte, dass Vogler bereits ein gebildeter Musiker sei, aber über contrapunctische Aufgaben schritt Martini nicht hinaus. Vogler suchte ihn auf harmonische Begründung seiner Aufgabe hinzulenken und als endlich Vogler schüchtern mit der Frage hervortrat, auf welches System sich solche Harmonisirung gründe, sagte Martini gutmüthig, er habe kein anderes System als das des Fux, den Gradus ad Parnassum. Vogler war wie aus den Wolken gefallen. »Dieses schreckte mich ab, Schüler eines Mannes zu werden, der meinen Forschergeist nie würde befriedigen können; in welche Verlegenheit gerieth ich durch das traurige Alternativ, entweder bei meinem Fürsten in Ungnade zu fallen (da ich als ein junger Mensch, als ein Ausländer und kein Italiener, als Priester), ohnehin die stolze Mannheimer Capelle gegenüber hatte, oder gegen meine Ueberzeugung zu handeln?«*) Vogler trennte sich nach einem halben Curse von Martini, um in Padua Theologie zu studiren, wo er auch Ende 1773 ankam. Da machte er hin und wieder einige Abstecher nach Venedig, um sich nach seinem Schüler Pfeifer umzusehen, und lernte dort den Grafen Taxis kennen, einen kunstverständigen Musikliebhaber, vortrefflichen Geiger und Schüler von Tartini. Als ihm Vogler sein Missgeschick klagte, rieth ihm dieser: Sie haben ja in Padua den grössten Theoretiker und Practiker in Italien vor sich, den Capellmeister Vallotti bei St. Anton.

Vogler eilte so oft als möglich nach Venedig, weil er dort Alles fand, was sein höchstes Interesse umfasste: den grossen

---

*) Choralsystem pag. 7.

Hasse mit seiner grossen Faustina, Misliweczeck, den Grafen Taxis, der ihn in alle Gesellschaften einführte. Der alte Hasse, 75 Jahre alt, nahm sich Voglers mit der Liebe eines Vaters an. Vogler arbeitete unter Hasses Leitung italienische Arien, übte sich unter Misliweczeck in der Composition des Recitativs.

Der gute Hasse schied von Vogler im October 1775 mit den Worten: »che la musica sia chiara, semplice ma sublime«*) und die grosse Faustina beschwor ihn, nie eine opera buffa zu schreiben, weil sie besorgte, der erhabene Gesang möchte darunter leiden.

Wie selig war Vogler: aber der Churfürst! Vogler wandte sich in dieser Verlegenheit nach Rom an den churpfälzischen Gesandten, um durch seine Vermittlung das aufsteigende Ungewitter zu zerstreuen. Sein virtuoses Clavier- und Orgelspiel zog ihn auch hier aus der Verlegenheit.

Der Gesandte des Churfürsten Karl Theodor, Freiherr Thomas von Antici, Marquis von Pescia, nahm ihn seit seiner Empfehlung vom Churfürsten sehr wohlwollend auf, war von seinem Clavierspiel entzückt und stellte ihn endlich dem Papste Pius VI. vor, der ihn bei dieser Veranlassung zum Ritter vom goldenen Sporne, päpstlichen Protonotar und päpstlichen Kämmerer (Comes) ernannte. Vogler wurde nun rasch in Rom berühmt und gefeiert, wo er in den höchsten und Künstlerkreisen enthusiastische Aufnahme fand. Er war im Hause des ehemaligen chursächsischen Contra-Altisten Domenico Annibali — einem Versammlungsplatz der ausgezeichnetsten Musikfreunde — besonders wohl gelitten. Da brachte er auch den berühmten Spanier Don Antonio Eximenes zum Schweigen.**) Hasse hatte den prächtigsten Flügel seiner Zeit an Annibali gesandt, auf welchem Vogler phantasirend die Gesellschaft in Erstaunen versetzte. Wie sich das von selbst verstand, wurde er am 7. Juli 1774 unter dem Namen Veranio Meliteo Mitglied der berühmten arcadischen Gesellschaft.

Am 28. November 1774 kam auch der Churfürst nach Rom und war sehr vergnügt über den Erfolg, den sein Schützling Vogler in Rom errungen hatte, und nun auch wieder versöhnt war.

---

*) »Die Musik sei klar, einfach aber erhaben«.

**) Der gelehrte Jesuit bestritt der Musik die mathematisch-physikalische Grundlage, indem er ihr nur die Fähigkeit einräumte, auf das Gemüth zu wirken und ihren Ursprung auch nach dieser Seite zu begründen suchte. Er schrieb ein Werk betitelt: Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del R. Padre Martini. Rome 1775. in 4°.

Mit einem Empfehlungsschreiben des Cardinals und römischen Freiherrn Thomas von Antici ging er wieder nach Bologna zurück zum Pater Vallotti, der, 50 Jahre Capellmeister, nie einen Schüler angenommen hatte, weil allen die humanistische Bildung, namentlich mathematische Kenntnisse gefehlt hatten. Nach einer kurzen prüfenden Unterredung mit dem jungen Musiker, reichte er Vogler die Hand und nahm ihn freundlich als Schüler auf. Der Schüler bedrängte aber auch hier Vallotti wie seinen Lehrer in Würzburg so sehr mit Fragen und Zweifeln, dass Vallotti endlich ausrief: egli vole imparare in cinquanti mesi, ciò che io ho imparato in cinquanti anni!*)

Der Churfürst nahm unsern Vogler von Rom mit sich über Florenz nach Bologna. Da erkundigte er sich bei P. Martini über seinen Schützling. Der gute Martini sagte: Altezza è buono, mà à poco à poco quando sarà un poco più vecchio più modo, si farà si farà. Ma bisogna che seleggi molto.**) Die Reise ging über Ferrara nach Bologna und von da nach Padua zurück. Vogler stellte dem Churfürsten seinen 80jährigen Lehrer vor, welcher diesen Schüler besser durchschaute und dem Churfürsten antwortete: questo è un gran uomo. Ma bisogna che si cangi molto.***)

Der Churfürst Karl Theodor traf bereits am 28. Februar 1775 wieder in Mannheim ein. Vogler ging wieder nach Padua zurück und traf erst Ende November 1775 wieder in Mannheim ein.

Der Churfürst nahm den 26jährigen Priester freudig auf, machte ihn zum geistlichen Rathe und darauf zum Vice-Capellmeister, was Cannabich sehr verdross; daher sein Groll.

Nach diesen Vorgängen bedurfte es keiner »kleinen ihm nutzbaren Schlechtigkeiten mit Weibern«, wie Mozart selbst Voglers sittlichen Charakter verdächtigt. Dass der geistreiche, gebildete Priester und geistliche Rath sich leicht am Hofe bewegte, kein Musikant war und als Vicekapellmeister immer vom Churfürsten gedeckt wurde, ist natürlich: eine Stellung, um welche ihn die übrigen Kapellmeister und Musiker, die nichts als Hofmusiker waren, beneideten; und Mozart mag in diesem Punkte Recht haben: »Die ganze Kapelle mag ihn nicht«. Und das wird wohl bei jeder Kapelle der Fall sein, der man einen Priester, Hofkaplan und Protonotar zu ihrem Herrn und Direktor stellen wollte.

*) »Er will in fünfzig Monaten lernen, das, was ich in fünfzig Jahren gelernt habe«.

**) Euer Hoheit sind gütig! aber nach und nach, wenn er älter, gesetzter sein wird, wird es sich geben, wird es sich machen. Aber es braucht viel umsatteln.

***) Dieser ist ein grosser Mann. Aber er wird sich viel ändern müssen.

Der alte Holzbaur, ein Schüler des Contrapunctisten Fux in Wien († 1741), hatte eine Schule für Musiker gegründet. Der Churfürst wollte indessen, wie schon bemerkt, Gesangsvirtuosen und desshalb eine Schule im modern italienischen Geiste gegründet haben. Vogler erhielt den Auftrag, den er gerne übernahm, eine solche Tonschule zu etabliren.

In Folge dieses Auftrages schrieb und publicirte der junge Almosenier und Vice-Capellmeister im Jahre 1776 sein erstes theoretisches Werk, das einzig in seiner Art dastand und so viel kritischen Lärm in der Welt verursachte. Der Titel ist: Georg Joseph Voglers, päpstlichen Erzzeugen, Ritters vom goldenen Sporn und Kämmerers des apostolischen Palastes, Seiner churfürstlichen Durchlaucht zu Pfalz geistlichen Raths, Hofcaplans und Hofcapellmeisters, auch öffentlichen Tonlehrers und der arcadischen Gesellschaft in Rom Mitgliedes Tonwissenschaft und Tonsetzkunst. Mannheim 1776 (in klein Octav).

Das Werkchen umfasste nur 206 Seiten und bestand aus vier Abtheilungen.

Tonwissenschaft — sie beginnt mit einer aphoristischen Canonic; — allein ohne Zahlen und namentlich gebrochene Zahlen ist eine Canonic nicht möglich — die Musiker erschrecken schon beim blossen Anblick der vielen Bruchzahlen — daher Mozarts »sein Handbuch sieht mehr einem Rechnungsbuch, als einer Compositionslehre gleich.« Allein hätte er weiter gelesen, so würde er eingesehen haben, dass aus den Zahlen in ihrer Verbindung Harmonieen entstanden, von welchen man damals kaum eine Ahnung hatte.

Die zweite Abtheilung behandelt die Tonsetzkunst. Sie betrachtet die Verhältnisse der musikalischen Töne zu einander, so wie die Wohlklänge und Uebelklänge und die rationelle Verbindung der Accorde mit einander.

Die dritte Abtheilung handelt von der Nutzbarkeit des Tonmaasses. Vogler hatte statt des gewöhnlichen Monochordes sein Octachord erfunden — er hatte die 8 Saiten im Gleichklange gestimmt neben einander gespannt und dann jede Saite durch untergeleimte Stege in ihre Aliquottheile, die erste in 9, die zweite in 10, die dritte in 11, die vierte in 12, die fünfte in 13, die sechste in 14, die siebente in 15, die achte in 16 Theile getheilt. Da erhielt er 100 musikalische Töne; es lassen sich dann alle möglichen Tonverhältnisse neben den Zahlen auch dem Ohre — was eben die Hauptsache ist, begreiflich machen.

Die dritte Abtheilung handelt vom Gebrauche der Harmonie, ein höchst origineller und wichtiger Theil des ganzen Werkchens. Endlich folgt die Tonlehre. Sie behandelt in 32 Paragraphen, wie sie Vogler nennt, nämlich (musikalische) Tonlehre, die musikalische Redekunst — die letzte und höchste Aufgabe aller musikalisch-theoretischen Schriften, Anleitungen etc., die sich aber, wie Vogler mit Recht erwähnt, nirgends vor seiner Tonschule fand. Wir hatten nur Generalbasslehre, Harmonielehren oder contrapunctische Lehrbücher, die sich begnügten, den Schüler eine Melodie richtig mit Bässen und Harmonien untersetzen zu lehren. Vogler sagt ganz richtig: Heut zu Tage will man dem Tonschüler keinen Gesang lehren — er erfährt nichts vom Plane eines Stückes. Er verfertigt musikalische Reden, ohne noch zu wissen, was eine Periode sei. Der Beistand, den Tonlehrer ihren Schülern noch leisten, besteht fast meistentheils nur darin, dass sie die Folge von zwei Quinten oder Octave mit schnaubender Brust aufjagen und diese vernichten. Man will die Schüler lesen lehren, ehe sie noch buchstabiren können — man hält sie mit dem irrigen contrapunctischen Begriffe viele Jahre auf, und dann sind sie noch nicht im Stande, ein Menuett zu setzen.*)

Dieses Werkchen war aber noch von 32 Notentafeln in Folio begleitet, welche die aphoristischen Sätze durch ausgezeichnete Beispiele erläutern, und wie der Titel sagt, als Vorbereitung zur Mannheimer Monatsschrift dienten.

Vogler hatte sich übrigens nur nicht überall deutlich ausgedrückt. Seine Tonwissenschaft war für die Hand des Lehrers bestimmt, und die aphoristischen Lehrsätze sollten erst in den Betrachtungen der Mannheimer Tonschule erläutert werden, welche Betrachtungen auch durch drei Jahrgänge fortgesetzt wurden von 1778 bis 1781 und schlossen erst, nachdem Vogler bereits in Paris war. Man kannte gewöhnlich leider nur das kleine Büchelchen der Tonwissenschaft — von dem Hauptwerke, den Betrachtungen, nahm die Welt wenig oder gar keine Notiz. Die Betrachtungen der Mannheimer Tonschule befassen sich theoretisch mit den tiefsten Entwickelungen der Gesetze der musikalischen Harmonie, behandeln practisch alle Style, den Concertstyl, den Theaterstyl, den Kirchenstyl, analysiren berühmte Werke, z. B. das Stabat mater von Pergolese, lehren Instrumentiren, den Gebrauch der musikalischen Instrumente.

---

*) Tonwissenschaft und Tonsetzkunst pag. 186 und 204.

Mehr als 500 Notentafeln, deren Noten so aufeinander gedrängt sind, dass die Zahl der Tafeln in der gewöhnlichen Schrift gedruckt noch um die Hälfte grösser würde, erläutern die Betrachtung, ein Werk, das selbst in unseren Tagen noch einzig dasteht.

Es war allerdings ein kühnes Auftreten Voglers, dessen Name ausserhalb Würzburg und Mannheim der Welt gar nicht bekannt war. Dazu kam noch, dass Voglers gelehrte Erziehung, wie dies in allen höheren Schulen der Fall war, durchaus in lateinischer Sprache geschah.

Vogler trat nun zuerst mit einem deutschen Werke auf, in welchem er erstens consequent alle ausländischen Wörter vermied, die man deutsch ebenso gut geben kann, und zweitens dem Grundsatze huldigte: Schreibe, wie du sprichst; da schimmerten durch seine Diction nicht so selten der Mannheimer und Würzburger Dialect, was, wie wir sogleich sehen werden, nebenbei der Berliner Kritik den schönsten Anlass zum Hohn gab.

Die kritische musikalische Welt Süddeutschlands war damals gewohnt, auch in dieser Beziehung mit schüchterner Verehrung auf die Orakel Berlins, Kirnberger etc., zu schauen und der angebliche eigenthümliche Freund Voglers, den wir bald kennen lernen werden, war über Voglers Kühnheit so entsetzt, dass er sich warnend gegen Vogler äusserte. Was werden die Berliner dazu sagen? meinte sein anonymer Freund Pfarrer Juncker. Junckers Besorgniss hatte Grund.

In der Berliner Literatur- und Theaterzeitung Nr. 31 vom 29. August 1778 erschien auch wirklich eine sogenannte Recension über Voglers churpfälzische Tonschule — aber leider nicht als eine Widerlegung der Voglerschen Sätze, sondern als Pamphlet voller Schmähungen, voll Gift und Galle. Das Pamphlet beginnt:

»Nicht leicht kann ein junger rüstiger Ignorant, der den Trieb zur Autorschaft fühlt, mit mehr Stolz und Eigendünkel in der Welt auftreten, als Herr Georg Joseph Vogler — (nun folgen die Titel und weitere Sottisen). Da heisst es unter andern: Das Possirlichste am ganzen Werk ist die Tonmässigung (Temperatur) etc. Der Verfasser hat entweder ein über alle Menschheit erhabenes Ohr, oder er hat, wie eher zu glauben, gar kein musikalisches Gehör.

Die Pedanterie des Verfassers, alle aus fremder Sprache entlehnten und allgemein angenommenen Kunstworte zu verdeutschen, gibt dem ganzen Werke ein gar komisches Ansehen u. s. f.

Ei, Herr Vogler, Sie hatten sich schon 23 Jahre mit Musik beschäftigt und schämen sich nicht und machen sich so lächerlich;

Schande um die Musik (so schliesst das Pamphlet), wenn solchem Theoretiker und Practiker so viel Schutz angediehen wird«.

Das Pamphlet blieb aber nicht ungeahndet. Zwei Schüler Voglers, Fr. Mezger und L. Kornacher und zuletzt Vogler selbst, antworteten so durchgreifend, dass die drei Abhandlungen eine ganz vollkommene Erläuterung der Voglerschen aphoristischen Tonschule sind.*)

Vogler, aus der Schule des P. Vallotti mit seinem neuen System der Harmonie und seiner harmonisch contrapunctischen Entwicklung, war der scheinbare Gegensatz zur Schule des ersten Capellmeisters Holzbauer. Vogler fand eine grosse Anzahl von Schülern, die immer mehr wuchs, so dass die Musiker in Mannheim bereits in zwei Parteien getheilt waren. Man hiess die Holzbauersche Schule die katholische, die Voglersche die lutherische, weil Vogler Schüler von allen Confessionen, auch Juden, zu seinen Schülern zählte: desshalb zählte auch der erste Capellmeister Holzbauer zu den Gegnern Voglers.

Vogler war schon 7 Jahre vor seinem Auftreten in Mannheim eine bewunderte, jugendlich schaffende Kraft in Würzburg, hatte sich daneben vielfach in eigenen Compositionen versucht, seine erste bekannte Composition stammt aus dem Jahre 1764. Er war damals Student und 15 Jahre alt. Das Originalblatt einer solchen Composition befindet sich in meinen Händen. Aria ex G a Canto ed Alto, duo Violini con Violoncello, Mense Maji 1764. Compositore G. J. Vogler. Es ist ein religiöser Hymnus: Peccator jugum abjice. Vogler hat den Text als eine Bravour-Arie behandelt von 66 Tacten. Die ganze Composition bestand aus 84 Tacten. Er hat dieselbe Melodie nach 45 Jahren am 31. Juli 1809 in ein contrapunctisches Quartett umgewandelt. Wir haben vom Jahre 1764 bis 1771, zu welcher Zeit er nach Mannheim ging, bereits zehn ausgezeichnete Compositionen. Aus dem Jahre 1766 stammen seine 112 bekannten Präludien, als kurze Zwischenspiele zwischen den Psalmen zu verwenden, die er nach 40 Jahren 1806 zu seinen höchst originell ausgeführten 32 Präludien für Clavier oder Orgel umwandelte. (München bei Falter und Sohn.)

Vogler war ausser mit seiner Schule auch als Compositeur in voller Thätigkeit. Neben einem Miserere in G-moll (1767) haben wir

---

*) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. I. Jahrg. pag. 213—275.

seine Missa pastoritia in D-dur, ein Miserere in A-moll, eines in C-moll, 1770 ein Concert für Clavier in B-dur und aus dem Jahre 1771 seine Operette der Kaufmann von Smyrna, in einem Akt, aus dem Französischen vom Champsfort. Hier die Skizze des Inhaltes:

Hassan, der in Toulon gefangen verzweifelnd auf der Erde lag, von einem edlen Manne gelöst, kaufte aus Dankbarkeit in Smyrna einen Gefangenen los, und erkennt in dem Losgekauften seinen Retter. Hassans Frau kauft heimlich eine Sclavin los und in dieser Sclavin findet der losgekaufte Franzose seine Frau wieder.

Die Operette ist in dem brillanten italienischen Style der Zeit ausgeführt, mit brillanten Arien, zwei Bravour-Arien, Duett und Terzett. Die Operette wurde in Mannheim und München mit grossem Beifall aufgeführt. Vogler hat diese Operette in seinen Betrachtungen der Mannheimer Tonschule harmonisch und ästhetisch analysirt und die Musik in den die Betrachtungen begleitenden Notentafeln abgedruckt. Er hat auch das Thema der Ouverture zu Variationen umgearbeitet, die er während der Herbstmesse zu Frankfurt 1778 in einem Clavierconcerte spielte.

Zu den vielen Folgenden in Rom und Venedig componirten gehört das Miserere, dem Papst Pius VI. gewidmet, ebenfalls in den Betrachtungen der Mannheimer Tonschule abgedruckt und analysirt — dann Rammler's Cantate »Ino« u. s. w.

Interessant ist die Composition des Göthe'schen Singspiels Erwin und Elwira. Aus diesem Singspiel stammt das bekannte Lied »das Veilchen«, von Mozart so musikalisch reizend im Jahre 1785 in Musik gesetzt. Die Composition desselben Liedes ist vier Jahre früher von Vogler ausgeführt im Singspiele als Arie behandelt und vom Singquartett begleitet. Die musikalische Auffassung ist dem Charakter des Singspiels gemäss etwas ausführlicher und, neben der Mozart'schen nicht ohne Originalität, Zartheit und Reiz.

Aus dieser Zeit, October 1777, stammt der famose Brief des jungen Mozart, der allen Biographen Vogler's als Actenstück diente, nach welchem Vogler's Charakter, sein Clavier- und Orgelspiel, der ganze Mensch aus der Palette hervorging — denn Mozart

---

*) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. I. Lieferung. II. Jahrg. 1779 etc. III. Jahrg. 5—6 Lieferungen 1780.

schmähte in einem Brief an seinen Vater nusern Vogler nur deshalb, weil er glaubte, der Vice-Capellmeister Vogler habe seine Anstellung am Hofe zu Mannheim hintertrieben.

Mozart traf hier als ersten Capellmeister den alten Holzbauer — als zweiten Capellmeister aber den jungen Hofcaplan', apostolischen Protonotar u. s. f., der als Hofcaplan dem Hofe angehörte und den Hofmusikern kein ebenbürtiger Geselle war. Vogler stand am Directionspulte im seidenen Kleide, dem violetten Seidenmäntelchen, den violetten Strümpfen und der Calotte auf dem Haupte. Er kam mit seinen Hofmusikern nur bei Musikproben und bei Musikaufführungen in Berührung, machte unerbittlich so lange Proben, bis Alles tadellos und so vollendet als möglich ging.

Das war keine congeniale Natur für Hofmusiker, die überdies zum grossen Theile Virtuosen waren. Dass sich die Hofmusiker in ihrem Unmuthe nicht in Lobeserhebungen über den neuen Vice-Capellmeister Vogler ergossen, ist wohl selbstverständlich, dass sie diese bevorzugte Stellung bei Hofe seiner Frömmelei, Bigotterie, seinen Intriguen zuschrieben, ist leicht begreiflich. Dass die Hofmusiker vor Mozart, der mit den Hofmusikern gleicher Natur, mit ihnen ass und trank und mit ihnen zusammenlebte, wie er es überall, auch in München that, sich ihres Unmuthes Luft machten, ist ebenso begreiflich: dazu kam noch die Genialität des jungen Mozart, der natürlich überall und vor Allem bei den Hofmusikern Bewunderung erregte, dass sie für ihren Liebling und Zunftgenossen gegen den geistlichen Hofmann entschieden.

Die Art und Weise, wie sich der junge Mozart in seinem Briefe vom 22. November 1777 über Vogler äussert, zeigt seinen Groll am besten. Vogler's Historie, schreibt er, ist ganz kurz. »Er kam miserabel her, producirte sich auf dem Clavier und machte ein Ballet. Man hatte Mitleiden und der Churfürst schickte ihn nach Italien. Als er zurück kam, wurde er geistlich und gleich Hofcaplan. Er producirte ein Miserere, welches, wie mir Jedermann sagt, nicht zu hören ist: denn es geht Alles falsch.*) Er hörte, dass man es nicht viel lobte und ging also zum Churfürsten und beklagte sich, dass das Orchester ihm zum Fleiss und Trotz schlecht spielte: mit einem Worte, er wusste es halt so gut herumzudrehen (spielte auch kleine ihm nutzbare

*) Dieses Miserere ist gedruckt und oft aufgeführt und mit grosser Bewunderung gehört worden.

Schlechtigkeiten mit den Weibern), dass er Vice-Capellmeister geworden ist. Er ist ein Narr, das ganze Orchester von oben bis unten mag ihn nicht«.

Welcher Grimm, welche Verdrehungen und Verdächtigungen des geglaubten Widersachers in so wenigen Zeilen!

Der junge Vogler kam nicht miserabel in Mannheim an. Wer wird glauben, dass der Churfürst einen so miserabeln Ankömmling sogleich nach Italien schickt, ihn an die berühmtesten Lehrer empfiehlt und sich auf seiner Reise sehr angelegentlich nach seinen Fortschritten erkundigt.

Vogler kam, wie wir bereits gesehen, auf des Churfürsten Einladung als Almosenier, als Studiosus Theologiae und als gebildeter Musiker, Clavier- und Orgelvirtuose nach Mannheim.

Vogler war in Würzburg als Orgelspieler bewundert und hatte ein Liebhaberconcert gegründet, in welchem er nur classische Musik aufführte, wobei er zugleich öffentlich das canonische Recht studirte, dessen Studium er in Bamberg fortgesetzt hatte. Der Churfürst lernte Vogler genau kennen und liebte ihn.

Dass der geniale junge Musiker Mozart keine dauernde Anstellung an den beiden Höfen fand, daran trugen ganz andere, allerdings sehr prosaische, aber aus den prosaischen Verhältnissen des practischen Lebens sich entwickelnde Ursachen die Schuld, die prosaische Ueblichkeit, die »Gewohnheit des Daseins und Lebens«.

Die Verhältnisse an den frühern geistlichen Höfen waren andere, einfachere, als gegenwärtig. Am Salzburger fürsterzbischöflichen Hofe, wie an vielen andern Höfen ähnlicher Art, gehörten die Musiker allerdings zum Hofpersonale, standen jedoch nur im Range eines Bedienten, und gewöhnlich nur der Organist brachte es zuletzt endlich zum fürsterzbischöflichen Leibkammerdiener. Der Capellmeister war in der Regel ein berühmter italienischer Compositeur. Dass der zwanzigjährige Mozart mit den Bedienten essen musste, versteht sich da von selbst; denn er hatte keine andere Anstellung, als die eines musikalischen Bedienten. Dass sich der alte Vater Mozarts, der mit seinem musikalischen Wunderkinde in der Welt herumzog, um den Ablauf seines Urlaubs, um seine Stellung am fürsterzbischöflichen Hofe, die er einmal angenommen und für die er sich bezahlen liess,

wenig kümmerte, hatte den Fürsterzbischof gegen Beide, und nicht mit Unrecht, aufgebracht.

Der junge Mozart kam nach München und suchte hier eine Anstellung. Er konnte sie auch hier nicht finden. Wir lesen von allerlei Intriguen: allein der eigentliche Grund war, dass man von Salzburg aus die eigentlichen Verhältnisse der Mozartschen Familie recht gut kannte und die Anstellung des jungen, genialen, aber höchst unzuverlässigen Künstlers nicht wagen wollte. »Es ist noch zu früh«, sagte der Churfürst.

Der junge Mozart versuchte es nun in Mannheim. Das grosse Genie fand überall dieselbe Bewunderung: aber auch hier war man bald mit den Verhältnissen in Salzburg und München bekannt. Man lehnte endlich auch hier Mozarts Ansuchen ab, um so mehr, als keine Capellmeisterstelle frei war und Mozart eine andere Stelle nicht annahm, da ihm sein Vater schrieb: »Du musst dich nicht wegwerfen!« Mozart ging nach Paris, aber auch von hier kehrte der geniale junge Mann enttäuscht zurück.

Aus dem Wunderkinde war nun ein Mann geworden!

Was Mozart über Voglers Clavier- und Orgelspiel schreibt, lässt sich jetzt nicht mehr controliren. Indessen hatte Voglers Clavierspiel am churfürstlichen Hofe gleich Anfangs, als er aus Italien kam, beim Churfürsten, der selbst Musiker war, Bewunderung erregt; auch Tausende hatten Vogler, den Clavierspieler, gehört, und desshalb wollen wir über sein Clavierspiel nur ein Urtheil eines ganz sachkundigen und gewiss ganz unverdächtigen Zeugen anführen. Es ist Karl Ludwig Juncker, den wir als Freund Voglers bereits kennen gelernt, der als protestantischer Pfarrer in Ruhpoldsdorf bei Kirchberg starb. Juncker hatte selbst viel angenehme Sachen componirt, als Kritiker viel Geistreiches (z. B. in seinem musikalischen Almanach) geschrieben. Er war wohl der Erste, der über Vogler eingehend schrieb, seinen Charakter auf Weibergeschwätz hin zu verdächtigen suchte — auch nicht unterlassen konnte, noch überdies durch Einmischen confessioneller Dinge Vogler lächerlich zu machen, wie z. B. in Beziehung auf seine violetten Strümpfe — auf sein Brevier, das er als katholischer Priester täglich betete und beten musste. Demnach ist sein Urtheil über den Clavierspieler Vogler von seiner Seite her ganz zutreffend. Er schreibt in seinem bereits angeführten Briefe

an einen Freund:*) »Liebster Freund! Sie fragen mich um meine Meinung über einen Mann, der, wo er auch nicht Aufsehen machte, doch einige Zeit lang der Gegenstand vieler, oft sich widersprechender Urtheile war — Sie fragen mich um mein Urtheil über Vogler.

Sie haben recht; ich kenne diesen Mann vielleicht besser, als die Tausende seiner Richter, und von meiner Wahrheitsliebe können Sie ohnedem ein treues Gemälde erwarten, ob ich es gleich nicht ausmalen werde. Vogler gehört im Ganzen unter die grössten Clavierspieler Deutschlands; dies wird ihm Niemand streitig machen, der ihn und Andere gehört, der weiss, was dazu gehört, Meister seines Instrumentes zu sein. Doch besteht die Grösse und das Ausgezeichnete seiner Spielart weit mehr im kraftvollen Vortrag brillanter Stellen, im deutlichen Ausdruck beflügelter, hinreissender Passagen, als im pathetischen, herzrührendem Vortrage sanfter, ruhiger, einschmeichelnder Empfindungen. Voglers Fertigkeit auf seinem Instrumente, und dies ist vorzugsweise das Fortepiano, ist bis zum Erstaunen, ebenso die Sicherheit seiner Spielart.

Aber desto entfernter ist er oft noch, jene ruhigen Vorträge, jene sanften Töne zu kennen, die so tief in weich geschaffene Seelen dringen. Daher spielt er das Allegro nicht nur unendlich besser, als das Adagio, sondern daher kommt's auch, dass zum Beispiel seine Piani nie bis zum möglichsten oder erforderlichen Grad der Leise gedämpft sind.

Und mit dieser Spielart stehet die Art seines Satzes in genauer Verbindung.

Der Hauptcharakter seiner Compositionen ist das Brillante. Grosse, erhabene Sentiments, heroische Gefühle, prächtige, oft fürchterliche Scenen, mit der ganzen Energie der Tonkunst, mit hinrauschenden erhebenden Passagen, mit grosser volltöniger Begleitung zu unterstützen und fürzutragen — dazu ist Vogler der Mann.

Die Farben zum Gemälde leiser Frühlingsscenen, ruhiger sanfter Empfindungen kennt er weniger. Er ist ein Rubens, der jedesmal seinen Pinsel in Saftfarbe taucht — aber er ist kein Correggio. Eine Madonna mit dem Kinde an der Brust, süss herablächelnd auf dasselbe — — nein, diese herzrührende Scene malt

*) Musikalische Realzeitung für das Jahr 1788. I. Band. pag. 60.

er nicht! Dafür wird er euer Herz durch die Vorstellung des jüngsten Gerichts erschüttern!«

Er bewundert Vogler im Spiele von a vista. Im Spiel vom Blatte weg sei Vogler vielleicht unvergleichbar und der Einzige. Allein er ist wie Mozart gegen das a vista Spielen und schliesst: »Wahrlich, nur der Ausdruck im Spiele macht den Virtuosen und nicht die mechanische Fertigkeit!«

Juncker traf im Jahre 1792 mit dem damals ebenfalls als Clavierspieler auftauchenden jungen Beethoven zusammen, vergleicht den liebenswürdigen gefälligen Mann mit Vogler und sagt: Beethoven spiele mehr fürs Herz!

Der junge Beethoven traf später, 1803, in Wien mit Vogler zusammen, der damals seinen berühmten Schüler Karl Maria von Weber an der Seite hatte. Die drei merkwürdigen Genieen erregten in Wien das grösste Aufsehen. Vogler und Beethoven erhalten sogleich den Auftrag, Jeder eine Oper zu schreiben, Beethoven erhielt den Text »Fidelio«, Vogler den Text »Samori« (zuerst unter dem Titel »Rache und Edelmuth«).

Der berühmte originelle Ritter Joseph von Sonnleithner, z. Z. Hoftheater-Secretär, der Vogler schon in Dänemark kennen gelernt hatte, gab zu Ehren des berühmten Meisters Vogler eine musikalische Soirée und lud die ausgezeichnetsten Künstler, darunter auch Beethoven, zu derselben ein. Gänsbacher selbst war ausübendes Mitglied und spielte bei einem Quintett von Vogler die Viola. »Darauf wurde Vogler aufgefordert, auf dem Fortepiano zu phantasiren; bereitwillig setzte er sich an das Clavier und führte ein von Beethoven selbst aufgegebenes Thema von $4^1/_2$ Tacten, zuerst in einem Adagio, dann fugirend durch«, schreibt Gänsbacher.*)

Es war ein durchaus gebundenes Spiel, aber mit so ganz neuen, von mir noch nie gehörten Harmonie-Verbindungen und Wendungen verwebt, dass ich vor Erstaunen und Entzücken in einen Enthusiasmus für Vogler entbrannte, den bisher noch keine musikalische Production in mir in einem so hohen Grade rege machen konnte, so zwar, dass, als ich nach beendigter Soirée mein Entzücken über Voglers Spiel dem Grafen Firmian mittheilen wollte, ich erst vor seinem Schlafzimmer gewahrte, dass schon Mitternacht vorbei und Alles sich im tiefen Schlafe befände«.

---

*) Fischnaler »Johann Gänsbacher«, Innsbruck 1878, pag. 17.

»Nach Vogler phantasirte Beethoven über ein von Vogler gegebenes Thema von 3 Tacten (die C-dur Scala in Alla Breve eingetheilt). Beide Meister hörte ich da zum erstenmal. Beethovens ausgezeichnetes Clavierspiel, verbunden mit einer Fülle der schönsten Gedanken, überraschte mich zwar auch allgemein, konnte aber mein Gefühl nicht bis zu jenem Enthusiasmus steigern, womit mich Voglers gelehrtes, in harmonischer und contrapunctischer Beziehung unerreichtes Spiel begeisterte«.

Man hat dem armen Vogler auch diesen Umstand, dass er sich noch einmal, nachdem Beethoven den Kampf aufgegeben, an's Clavier setzte, als Ausfluss seiner Eitelkeit übel angerechnet. Die beiden jungen Künstler waren zusammen geladen, dass jeder zeige, was er könne; und dass Vogler zeigte, was er könne, daran that er vollkommen recht — er wäre ein Thor gewesen, hätte er das nicht gethan.

Was Mozart noch von der Applicatur, dem Fingersatze, erwähnt, da ist der Fingersatz der damaligen Zeit für das zwei-, höchstens hie und da dreistimmige Clavierspiel zu beachten. Vogler hatte sich für sein gewaltiges vollgriffiges Orgelspiel längst seinen eigenen Fingersatz gebildet, er war auch da seiner Zeit um ein halbes Jahrhundert voraus. Bei unserm jetzigen Pianofortespiel, bei dem vollgriffigsten Spiele unserer Zeit, bei einer Lisztschen Claviercomposition wäre jeder noch so geschickte Pianist mit seiner Applicatur rathlos dagesessen. Man greift gegenwärtig den Ton, wie es eben die Hand zulassen will, und ein Finger ist oft genöthigt, zwei, drei Töne nacheinander zu greifen.

Es lagen sich schon früher die musikalischen Pedanten über die Applicatur in den Haaren wie in neuerer Zeit. Praetorius ärgert sich schon 1619, also vor 267 Jahren, wo er treffend sagt:*) »Wie dann viel sich auch damit etwas sonderliches bedünken lassen, und daher etliche Organisten, wegen dessen, dass sie nicht dieser oder jener Application mit den Fingern sich gebrauchen, verachten wollen. Welches aber meines erachtens der Rede nicht werth ist; denn es lauffe einer mit den fodern, mittlern oder hinderfingern hinab oder herauff, Ja, wenn er auch mit der Nasen darzu helffen könnte, und machte und brachte alles fein rein, just und anmutig ins Gehör, so ist nicht gross dran gelegen, Wie oder uff was mass und weise er solches zu wege bringe«.

*) Praetorii Syntagmatis musici Tomus II. 1619. pag. 44.

Ein weiterer Vorwurf, mit welchem man Vogler herabzuwürdigen suchte, sind seine Orgelconcerte mit einem Programme. So lautet die Ankündigung eines Orgelconcertes, das Rinck mit anhörte:

1. Variationen für Clavier über einen schwedischen Marsch E-dur.
2. Ein Choral in dorischer Tonart.
3. Ein Flöten-Concert.
4. Ein Adagio im galanten Styl.
5. Die Spazierfahrt auf dem Rhein mit dazwischen kommendem Donnerwetter.
6. Eine sehr gelehrte durchgeführte Fuge.

Was indessen Voglers Kritiker so sehr tadelten, ist ein natürlich psychisches Ergebniss jedes schaffenden Componisten von reinen Instrumentalwerken.

Es gibt keinen Compositeur, der sich bei Schaffung eines musikalischen Tongemäldes, z. B. einer Symphonie, die Elemente dazu nicht aus seinem physisch-psychischen Leben genommen hätte und nehmen musste, und der eigentliche Unterschied ist nur, ob der Compositeur die Urquelle, auf welcher er seine musikalischen Phantasien offenbarte oder unter dem allgemeinen Namen »Phantasie« dem Publicum vorführte. Der Einzige, der nach Vogler den Muth hatte, die physisch-psychischen Elemente, aus welchen er das Gebäude seiner Composition entwickelte und den Titel Pastoral-Symphonie an die Stirne seiner Composition zu setzen, war Beethoven. Joseph Haydn erzählte diese seine Herzensangelegenheit, aus welcher seine Symphonien entsprangen, sehr häufig seinen guten Freunden. Der berühmte Mattheson erzählt uns in seinem vollkommenen Capellmeister 1739 pag. 131:

»Der berühmte Johann Jacob Frohberger, Kaiser Ferdinand II. Hoforganist (der grösste Organist seiner Zeit), hat auf dem blossen Clavier ganze Geschichten mit Abmalung der dabei gegenwärtig gewesenen und Theil daran nehmenden Personen sammt ihren Gemüthseigenschaften gar wohl vorzustellen gewusst. Unter Anderm ist bei mir eine Allemande mit Zubehör vorhanden, worin die Ueberfahrt des Grafen von Thurn und die Gefahr, so sie auf dem Rhein ausgestanden, in 26 Notenfällen ziemlich deutlich vor Augen und Ohren gelegt wird. Frohberger ist selbst dabei gewesen. — Dietrich Buxtehude, der gleichfalls hochgeschätzte ehemalige Lübeck'sche Organist (das Vorbild Seb. Bachs), hat dergleichen auch mit gutem

Beifall zu Papier gebracht und unter anderm auch die Natur und Eigenschaften der sieben Planeten in sieben Claviersuiten artig abgebildet«.

Dagegen sind doch unsere heutigen Tonmaler wahre Stümper! Auch Johann Kuhnau, Bachs Vorgänger in Leipzig, Couperin u. A. waren besonders stark in solchen musikalischen Schilderungen. Ersterer schrieb z. B. »Biblische Historien nebst deren Auslegung« in sechs Sonaten! Mathesons Sonate in Form einer Landkarte gehört ebenfalls hieher.

Aber auch der berühmte Seb. Bach blieb nicht zurück. Er schrieb sein Capriccio sopra la contananza del fratre diletissime da J. S. B. Das Programm lautet:

1. Arioso Adagio. Ist eine Schmeichelei der Freunde, um denselben von seiner Abreise abzuhalten.

2. Allegro. Ist eine Vorstellung verschiedener Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen.

3. Adagiosissimo. Ist ein allgemeines Lamento der Freunde.

4. Allegro. Kommen die Freunde zusammen und nehmen Abschied.

5. Allegro pocco; aria del Postiglione.

6. Fuga, all' unitagione di Posta.

Bach ist namentlich in seinen Cantaten noch häufig und naturgemäss in malerische Versuche verfallen, hat aber ganz weislich seine Malereien nicht mehr programmatisch verzeichnet, sondern die Auffindung derselben dem Genius seiner Zuhörer überlassen. Aber auch der grossherzoglich hessische Cantor, Hoforganist und Kammermusiker in Darmstadt, Johann Christian Heinrich Rinck, hat einen ganzen Band seiner berühmten practischen Orgelschule diesen musikalisch malerischen Vorträgen gewidmet und in der Vorerinnerung Darmstadt im August 1820 p. 3 namentlich gesagt: »Wer so wie ich das Glück hatte und des unsterblichen Voglers Orgelvorträgen der Art beiwohnte, der wird mit mir die Ueberzeugung gewinnen, dass dem Organisten diese Arbeiten und die Fähigkeit sie vorzutragen nicht fehlen dürfe«. 13 Jahre später sagt Rinck in seiner Selbstbiographie*) über den Abt Vogler: »Voglers Umgang war

---

*) Selbstbiographie Johann Christian Heinrich Rinck's. Aus der Zeitschrift Eutonia besonders abgedruckt. Breslau bei G. F. Aderholz 1833. p. 15.

äusserst belehrend und bildend. Ich hatte mich seiner Liebe in hohem Grade zu erfreuen und unvergesslich blieben mir die Stunden, die ich bei ihm zubrachte. Voglers Orgelspiel war sehr grossartig, äusserst effectvoll und musste Jeden, wenn er im strengen Style spielte, in Staunen setzen. Seine stets wirkungsvolle Registermischung bewies seine grosse Kenntniss vom Orgelbau«. Verlangt man weitere Zeugnisse grosser Meister über Voglers Clavier- und Orgelspiel? Zuletzt will ich noch einen andern Zeugen über Voglers Clavier- und Orgelspiel anführen, an dessen geistiger Kraft und dessen Kenntnissen und tiefem musikalischen Gefühle wohl Niemand zweifeln wird. Es ist der berühmte Dichter und Musiker Christian Friedrich Daniel Schubart.*) Er kannte Vogler zuerst nur aus seinen Schriften. Vogler besuchte ihn bei seiner Hinreise am 10. September in seiner Gefangenschaft auf dem Assberg, ohne seinen Namen zu nennen. Sie sprachen über verschiedene musikalische Gegenstände und Räthsel, bis sich endlich Vogler an's Clavier setzte. Nach kurzer Dauer rief Schubart begeistert aus: »Das ist Vogler und kein Anderer!«

In tiefem Verständnisse des einfachen und doppelten Contrapunctes, in der kunstvollen Bearbeitung einer Fuge, in der Vollgriffigkeit, Fauststärke, wunderbaren Pedalanwendung und Ausdauer hat er in Händel, Sebastian und Erdmann Bach und vielleicht jetzt an Schwenke seines Gleichen, aber in der Farbengebung durch die schnelle magische Mischung der Register und der musikalischen Malerei der Naturgegenstände bis zur höchsten Täuschung vorgestellt, hat er nie seines Gleichen gehabt und wird auch wohl schwerlich in unsern winzigen Tagen von Jemand erreicht werden. Es gereicht den Vätern der Stadt Esslingen zur bleibenden Ehre, dass sie diesen grossen Mann, den ersten in seiner Kunst, zu schätzen wussten und ihn mit dem Ehrenwein beschenkten, der nach gemeiner Sitte nur für die durchreisenden Fürsten bestimmt ist.

Beim Abschiede ruft ihm Schubart nach:

Halt inn' in Deinem Cherubsfluge,
Halt inne, Du gekostester Sohn der Harmonie,
Orgelgeist, des ersten Tongebäudes Beseeler,
Halt inn' in Deinem Cherubsfluge,
Dass ich am Hals Dir hang und weine!
Ach, des Abschieds blutige Zähre,

*) Schubart's Vaterländische Chronik. 78. Stück. 28. Sept. 1790. p. 662.

Dir winkt aus seiner Königsburg Gustav,
Der Donnerer in Finnlands Geklüften,
Fernhin winkt er Dir in die Engen der Nordsee.
Du folgst — ich aber bleibe;
Zwar unterm mildern Himmel —
Doch ohne Dich!
Mich reisst nicht mehr Dein Orgelspiel
Mit magischer Kraft himmelan!
Dass ich wähne zu hören
Das Getöse crystall'ner Meere
Und das grosse Hallelujah,
Und die Donner vom Berge der Gegenwart Gottes,
Und der himmlischen Harfe Lispeln.
Ein Orgelbeherrscher bist Du;
Doch vermagst Du nicht zu finden den Ton,
Durch der Züge Vermischung,
Der meines Schmerzes Tiefe träfe:
Denn Du gehst, Bruder meines Geistes, Du gehst!!! —
Halt inn' in Deinem Cherubsfluge,
Orgelgeist, des ersten Tongebäudes Beseeler,
Halt inn', dass ich am Halse Dir weine
Des Abschieds blutige Zähre.

Soll ich noch mehr Zeugnisse von berühmten Fachmännern bringen? Ein anderes Zeugniss von einem poesiereichen Laien werden wir später vernehmen.

Die Pastoralsymphonie lässt schon ihrem Namen nach auf ein musikalisches Landschaftsgemälde, vom Gewitter unterbrochen, schliessen, wie dies Vogler hundertmal in seiner »Hirtenarie, vom Donnerwetter unterbrochen«, auf der Orgel gespielt hatte. Dem genialen Michael Haydn traten damals Thränen in die Augen, als er in Salzburg auf der St. Peters-Orgel Vogler seine Hirtenarie spielen hörte.

Den höchsten Grad musikalischer Malerei hat Beethoven erreicht in seiner grossen Symphonie: Die Schlacht bei Vittoria. Hier sind noch besondere Donnermaschinen zur Vorführung des Kanonendonners beigegeben, und Rattlmaschinen (Rathsen) dienen zur Darstellung des Kleingewehrfeuers. Jede Armee, die englische und die französische, hatten jede ihre Donner- und Pelotonfeuermaschine. Diese Schlachtsymphonie gab Veranlassung zu der Feindschaft

zwischen dem etwas pedantisch eigensinnigen Gottfried Weber und Beethoven.

Vogler's Orgelspiel wurde überall mit Beifall aufgenommen. Das Spiel auf der Orgel in St. Sulpice in Paris machte Furore — nur die deutschen Kritiker stiessen sich immer an den Programmen.

Der berühmte Freiherr von Knigge, dessen Schrift: »Ueber den Umgang mit Menschen« sich durch nahe ein Jahrhundert bis zu uns herauf erhalten hat, spricht*) von den drei Orgelconcerten, die Vogler in Hannover gab 1789, und äussert sich unter Anderm: »Man hat hier wie an andern Orten nicht ganz damit zufrieden sein wollen, dass der grosse Künstler solche Gegenstände, als die Belagerung von Jericho, der Rettertod des Herzogs Leopold von Braunschweig sind, musikalisch zu schildern sucht« u. s. w. Er schliesst: »Hätte nun der Herr Abt auf seinen Zettel gesetzt: Ich werde zuerst den Ausdruck der Andacht und das Sehnen nach einem glücklichen Erfolge schildern. Durch Trompetenstimmen werde ich das muthvolle Unternehmen eines grossen Werkes, dann die Verwirrung, die durch tapferes Wirken und Gegenwirken entsteht, und endlich den Triumph des siegreichen Erfolgs ausdrücken — so würden wir an dieser Schilderung leidenschaftlicher Gefühle kaum Etwas auszusetzen gefunden haben. Allein nun dachte er sich das anwendbar auf eine bekannte Begebenheit, versinnlichte das Bild und sagte kurz: Ich stelle die Belagerung von Jericho, Israels Gebet zu Gott, Trompetenschall dar, Umstürzen der Mauern, siegreicher Einzug. Und was ist nun anstössig bei dieser Art von Darstellung, die noch dazu äusserst täuschend ausfiel?« So weit Knigge; allein Vogler hatte ganz Recht. Mit der Ankündigung: Ich werde zuerst den Ausdruck der Andacht auf der Orgel schildern etc. etc. wäre sein Orgelconcert sehr spärlich besucht worden. Knigge wies aber auch auf Virgils Quadrupedante putrem etc. etc., auf Bendas Melodram Ariadne auf Naxos hin, in dem er die Löwen brüllen und die Lerche singen lässt.

Voglers Orgelspiel machte auf alle unbefangenen Musiker immer einen gewaltigen Eindruck. Ich habe dabei Orgelspieler, z. B. Rinck angeführt, gegen dessen Urtheil gewiss nichts einzuwenden ist. Ein weiterer Beleg ist dann Michael Haydn selbst. Otter**) erzählt in seiner

*) Knigge, Dramaturgische Blätter. 36. Stück.

**) Biographie von Michael Haydn pag. 52 (Salzburg 1808); erschien anonym in der Mayr'schen Buchhandlung.

Biographie Michael Haydns: Bei dem Orgelconcerte, das der berühmteste Orgelspieler in Europa zu dieser Zeit (1805) in Salzburg gab, war Haydn von der Neuheit des Tons, der aus der von dem Spieler selbst nach seinem Simplificationssystem umgeschaffenen Orgel hervorquoll, von der majestätischen Fülle des Vortrags im Donnerwetter, von dem Zauber der Einfachheit im Hirtenliede so bewegt, dass ihm das enge kindliche Gemüth in Thränen aufschmolz.

Voglers Orgelconcert auf der Orgel in St. Sulpice war ein wahrer Triumph. Hauptsächlich durch Rousseaus Melodram: Pygmalion angeregt, trat der Capellmeister Georg Benda 1774 mit einer in dieser Form neuen Art von dramatischer Musik auf: dem neu geschaffenen Melodram. Diese Form sprach dem Landgrafen von Hessen-Darmstadt, Ludwig, ausserordentlich an. Sein Oberappellrath, Lichtenberg, ward veranlasst, den Text zu einem solchen Melodrame zu verfassen und Vogler wurde eingeladen, dasselbe als Melodram zu componiren. Der Titel des Melodrams war Lampedo. Im Alcibiades des Plato kommt eine Lampido vor, Tochter des Leotychides und Gemahlin des Königs Archidamos aus Sparta. Unser Dichter hat sie zur Königin der Amazonen gemacht, die gegen den König der Scythen, Argabasis, auszog, um sich für die Verheerungen, die er mit seinen Scythen in ihrem Lande angerichtet, zu rächen.

Schon die Ouverture »Guerrière« ist ein Meisterstück eigener Art. Sie besteht aus zwei zusammenwirkenden Theilen. Mit dem Orchester vor der Bühne vereinigt sich ein zweites auf der Bühne, das Orchester der Scythen. Es ist der Kampf der Amazonen mit den Scythen, der endlich mit dem Siege über die Scythen endet, worauf der berühmte Siegesmarsch folgt, nach welchem sich erst der Vorhang hebt. Lampedo hat den Scythenkönig besiegt und gefangen. Triumphirend kommt sie auf ihrem Triumphwagen als Siegerin. Das Heer der Amazonen im weissen Kleide im Hintergrund, während die Königin auf ihrem Triumphwagen erscheint, von gefangenen Scythen gezogen. Damit beginnt das Melodrama.

Der gefangene König der Scythen mit seinen gefangenen Kriegern sollen am Altar geopfert werden. Die Königin zückt den Dolch über den König: sein Blick lähmt ihren Arm und ihre Seele. Die Liebe fängt an sich zu regen in dem Herzen der Amazone dem verhassten Mann und König gegenüber. Das Opfer wird verzögert. Der Kampf des stolzen Weibes mit ihrem Schicksal und ihrer Liebe

ist wunderbar geschildert — sie zückt den Dolch auf ihr eigenes Herz. Den Kampf in ihrem Innern malt ein aufsteigendes Gewitter: nie ist ein Gewitter mit seinem Sturmespfeifen, seinem Donner und Blitzen täuschender und ergreifender geschildert worden, als in dieser Scene. Vogler hat auch diese Scene und den Mechanismus derselben in seinen Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, zweiter Jahrgang, 9. und 10. Lieferung, Hornung und März, pag. 255 charakteristisch analysirt.

Was die Hauptsache aber bildet: Die Frau Landgräfin Louise selbst spielte die leidenschaftliche Rolle der Königin Lampedo, und zwar, wie der Berichterstatter erzählt, »mit der Vollendung einer Schauspielerin ersten Ranges«, und der Herr Erbprinz selbst dirigirte das Melodrama in der ersten Violine.*) Das, was damals ganz Darmstadt in Bewegung setzte, von dem hat man jetzt in Darmstadt keine Ahnung mehr. Dazu gehört auch die Anecdote von einem der Grenadiere, die am Portale Wache standen, der sich äusserte: Die Leute machen so viele Umstände von der Musik, mir gefällt der prächtige Marsch, auf den sich so herrlich marschiren lässt.**)

Das Melodrama wurde zuerst am 4. Juli 1779 aufgeführt, dann wiederholt am 26. August 1779 und am 5. Januar 1780.

Vogler stand von Mannheim aus mit dem Erbprinzen und der Frau Erbprinzessin in Darmstadt immer in lebhaftem Verkehre. Er sandte seine Compositionen, z. B. das Oratorium »Die Auferstehung Jesu«, die Rammlersche Cantate »Ino«, in Stimmen ausgeschrieben, die adaptirte Stimme für »Ihre Durchlaucht, die Frau Erbprinzessin, meine gnädigste Gönnerin«.

In einem Briefe vom 7. April 1779 schreibt er, wahrscheinlich an den Hofmarschall Freiherrn Pergler von Perglas: Es werde diese seine Ino wahrscheinlich das letzte Stück sein, das er seiner durchlauchtigsten Gönnerin in Deutschland anbieten könne; denn wahrscheinlich athme ich nicht länger die pfälzische Luft ein, und die Bäume, die ich jetzt ausschlagen sehe, werde ich wahrscheinlich nicht entblättert sehen.

Der Churfürst von Bayern, Maximilian Joseph, starb am 30. Dezember 1777 und der Churfürst Karl Theodor bestieg als

*) Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung 6.—13. August 1799.

**) Cramer, Magazin 1783 pag 202.

Nachfolger Maximilian Josephs nunmehr als Churfürst von Bayern und der Pfalz den bayerischen Thron. Carl Theodor musste seinen Hof nach München verlegen und die Mannheimer und Münchner Musikcapellen wurden mit einander vereint. Die Capelle, auf die Art erneuert, wurde von Holzbauer, Bernasconi und Grua dirigirt.

Vogler war ein merkwürdiger Idealist, in dessen Ideen sein ganzes Selbst aufgelöst war. Sein System, seine musikalischen Lebensanschauungen sollten zum Gemeingute der ganzen musikalischen Welt werden. Vogler hatte sich in diese sonderbare Idee eingelebt: dass, wenn Academien der Wissenschaften, die höchste wissenschaftliche Behörde, sein System approbirt hätten, so wäre seinem Systeme in der musikalischen Welt der Sieg gesichert. Der Gedanke ist so barock, dass nur Vogler, der sich sein ganzes Leben lang unter Menschen herumtrieb und trotzdem die Menschen immer nach seinen Idealen beurtheilte, eine solche Idee in den Kopf kommen konnte. Academien der Wissenschaften, sie mögen heissen, wie sie wollen, sind am allerwenigsten dazu geeignet, ein musikalisches System in seiner Tiefe zu beurtheilen. Da er in dem von Holzbauer geleiteten Orchester in Mannheim kein Gehör fand, so fasste er den kühnen Gedanken, nach Paris zu gehen und dort für sein System sein Heil zu suchen. Er nahm wirklich Urlaub und ging, von seinen Schülern Metzger, Kornacher und Oehler begleitet, im December 1780 nach Paris.

Das musikalische Paris war damals in zwei Parteien getheilt — die Gluckisten und Piccinisten. Der König Ludwig XVI. war Piccinist, die Königin Marie Antoinette hielt zu ihrem Landsmann und war Gluckistin.

Der Abt Vogler wurde nach seiner Ankunft durch den bayerischen Gesandten mit dem Bruder des Königs bekannt, der ihn der Königin vorstellte. Er entzückte die Königin durch sein brillantes Clavierspiel, so dass sie ihn in ihre Protection nahm. Vogler wurde öfter durch eine Hofequipage nach Versailles abgeholt und widmete auch der Königin zwei seiner von ihm gespielten und mit Beifall aufgenommenen Compositionen. Die eine ist ein Concerto pour le Clavecin ou le Piano Forte avec accompagnement de 2 Violons, Basso, 2 Flûtes, 2 Cors, composé et executé au concert de la Reine par N. S. Abbé Vogler. Opus VIII. à Paris December 1781. Das zweite Quartetto für Forte Piano, Violin, Alto, composé et executé au Concert de la Reine. Paris, Siber. Es ist oft gedruckt

worden zu Amsterdam, Wien, Mainz, Speier, Darmstadt und endlich zu London 1792. Dabei war jedoch immer sein Hauptstreben, der Academie sein System vorzulegen, um von ihr, wie er das nannte, eine Approbation zu erhalten. Er wurde bei der Academie eingeführt und eine Commission festgesetzt, das neue System zu prüfen. Dabei stiess der gute Vogler jedoch auf beinahe unübersteigbare Schwierigkeiten. Der Academiker d'Alembert hatte eine Ausgabe und Erläuterung des Systems von Rameau veranstaltet — dagegen hatte der Mathematiker und Akademiker Van der Monde 1781 ein neues System der Harmonie publicirt,*) in welchem er das System Rameaus und Tartinis lächerlich machte. Van der Monde war natürlich desshalb auch ein Gegner Voglers. Dennoch gab endlich auf Voglers Dringen die Akademie nach und erklärte sich einverstanden mit Voglers musikalischem System, das endlich doch nur ein weiter entwickeltes Rameausches System war.

Der berühmte La Lande hat auch einen Brief über Voglers Octachord: Lettre à Messieurs les Auteurs du Journal des Savans Mars 1782 p. 165 publicirt.

Dabei gab Vogler Concerte auf der damals berühmtesten Orgel in St. Sulpice, die ihm gute Einnahmen und wahre Bewunderung verschafften. Paris hatte damals zwei berühmte Orgelspieler: allein von der Kunst zu registriren, dem wunderbaren Effect der Registermischung, hatten sie keinen Begriff. Vogler versuchte eine Oper durch die grosse Oper zur Aufführung zu bringen, fand aber zu seinem Erstaunen keine einzige Sängerin, die im Stande gewesen wäre, seine Arien zu singen. Die Franzosen waren überhaupt schlechte Sänger, schon ihrer Sprache halber. Ihr Gesang war ein Gepläre und auch Mozart schreibt: »Wenn nur keine Französin eine italienische Arie sänge; ihre französische Plärerei will ich ihr noch verzeihen.« Vogler probirte unablässig wieder und wieder, und wurde endlich böse, was ihm unter solchen Umständen leicht passirte und rief das bekannte: Est ce, qui l'architecte et ne jugé par les maçons! Damit hatte er es mit den Sängern der französischen Oper für immer verdorben, so dass Vogler die Idee aufgab, seine Opern an französischen Theatern aufzuführen. Dagegen nahm ihn die Königin in Schutz. Sie bestand darauf, eine Oper von Vogler in Versailles aufgeführt zu hören und Vogler erhielt einen fran-

*) Système d'harmonie applicable à l'état actuel de la Musique.

zösischen Text, der auf ein Ereigniss Bezug hatte, das damals die ganze politische Welt in Spannung versetzte. Ein aus 30,000 Mann bestehendes französisch-spanisches Heer hatte 1783 Gibraltar wieder belagert. Der französische Text hiess: »Le patriotisme«.

Die Oper, zu Versailles aufgeführt, erhielt den entschiedensten Beifall des Hofes. Der Bruder des Königs, der Herzog von Orleans, begrüsste Vogler in einer deutschen Anrede und die Königin liess Vogler zum Abschiede noch eine werthvolle goldene Dose überreichen. Zum Abschied von Paris gab er noch ein grosses Orgelconcert auf der grössten und complicirtesten Orgel in der Kirche zu St. Sulpice.

Vogler ging von Paris nach England und legte der Royal Society wieder sein System in lateinischer Sprache zur Approbation vor, durch sein Tonmaass erläutert. Der Präsident der Royal Society Sir Jos. Banks übersandte ihm unter den liebenswürdigsten Ausdrücken die Zustimmung der Royal Society zu dem Voglerschen System.

Der Churfürst Karl Theodor hatte, wie schon bemerkt, sein Münchener mit dem Mannheimer Orchester vereinigt. Capellmeister waren Holzbauer, Andrea Bernasconi, G. Vogler, Paul Grua. Der alte Holzbauer kam nicht mehr nach München, er starb 1783 in Mannheim. Im Anfang des Jahres 1784 starb Andrea Bernasconi und Vogler wurde nun als erster Capellmeister nach München zurückgerufen und erhielt den Auftrag für den Carneval von 1786 eine grosse Oper zu componiren. Vogler wählte den Text: Castore e Polluce.

Es hatte mit der Aufführung der grossen Opern am churfürstlichen Hofe eine eigene Bewandtniss. Alle Jahre wurde nur eine grosse Oper aufgeführt und zwar nur in der Carnevalszeit. Die Aufführung war eine Sache des churfürstlichen Hofes. Die Oper wurde nur für die von dem churfürstlichen Hofe Eingeladenen gegeben, welche die Logen einnahmen, und das Parterre war für die Hofbediensteten, das Hofgesinde, bestimmt. Von einem Eintrittspreise konnte natürlich keine Rede sein.

Es wurde damals durchaus nicht gefordert, mit jeder neuen Oper einen neuen Operntext zu componiren. Derselbe Operntext wurde von verschiedenen Compositeuren oft ein- bis fünfmal componirt und die Musik war desshalb trotz des alten Textes immer eine andere.

Dass bei dem gewählten Texte nach einem französischen lyrischen Trauerspiel für Vogler Gelegenheit gegeben war, seine schöpferisch musikalische Macht zu zeigen, bewies schon die Vorrede des Verfassers.

Die Geschichte zwischen Castore e Polluce spielt sich »in Sparta, im Himmel- und Höllenreiche ab«.

Wir haben hier den Pollux, Jupiters Sohn, den Bruder des Königs von Sparta, Castor, Tindareu's Sohn und Bruder der Leda, den Merkur, dann Phöbe und Elaira, Töchter der Sonne, die Kleone, eine edle Spartanerin.

Die glühendsten Freunde, Castor und Pollux, liebten beide Elaira, eine der Töchter der Sonne. Pollux opferte seine Liebe und seinen Thron dem geliebten Bruder Castor. Dagegen spielte die andere Sonnentochter Phöbe den bösen Geist in der Affäre: sie strebte nach dem Thron und Castors Besitz. Sie wendet alle Mittel der Hölle an, um Castor und seine Elaira zu vernichten. Castor fällt im Kampfe; die Sonnentochter Elaira ist in Verzweiflung, sie sucht nach allen Mitteln, Castor wieder aus dem Tartarus heraufzubeschwören. Da tritt Jupiter dazwischen. Pollux erhält die Macht, den Castor aus der Unterwelt zurückzurufen, wenn er selbst statt seiner im Schattenreiche bliebe. Pollux steigt rasch entschlossen in die Unterwelt hinab; allein Castor will nicht an seines Freundes Stelle die Unterwelt verlassen.

Phöbe, die alle Pläne ihrer Rache vereitelt sieht, wirft sich dem Orcus in die Arme. Jupiter nimmt ihr Opfer als Sühne an und verleiht endlich beiden, Pollux und Castor, die Unsterblichkeit und versetzt sie als leuchtende Gestirne an den Himmel.

Die Ouverture aus dieser Oper wird immer ein Meisterstück der erhabensten Art bleiben. Schumann war erstaunt, als er sie zum erstenmal hörte, er sagte: »Es scheint mir, die Zeitgenossen Voglers hatten den Mann nicht genug geschätzt«.

Sie erschien im Clavierauszug von Andreas Streicher als Sinfonia guerriera bei Götz in Mannheim.

Der Coro dei mostri ist ein gewaltig erschütterndes Gebilde. Mit ihm wurde früher Mozarts Don Juan geschlossen, da der eigentliche Schluss mit dem lächerlichen Haec fabula docet beginnt. Auch Streicher hat ihn im Clavierauszug wiedergegeben, bei derselben Firma, mit Gioco pantomimico dei mostri beginnend.

Die Scene VII des zweiten Actes zwischen Pollux und Jupiter mit der Arie Jupiters »Conservati immortale« scheint aus Erz gegossen; sie bewegt sich beinahe nur in den Intervallen der Dreiklänge.

Der Chor: »Selige Geister« ist entzückend. Es ist wieder ein merkwürdiger Charakterzug Voglers. Gerade dem Gewaltigen, Erschütternden gegenüber gelingt ihm, die Schilderung der selig-heiligen Gefühle mit hinreissender Gewalt.

Die Arie: »Vive felice« ist lange Zeit Favorit-Arie gewesen. A. Schmidt in Frankfurt hat 1816 zu dieser Arie Variationen mit Begleitung des Orchesters geschrieben.

Schon 1804 schrieb Carl Maria von Weber Variationen für's Clavier über ein Thema aus »Castor und Pollux«, denen Vogler einen ausgezeichneten Beifall schenkte (wie Weber unterm 2. April 1804 aus Wien an seinen Jugendfreund Ignaz Susann schreibt). — Ja es war auch keine Kleinigkeit für eine schreibfähige Seele an einem so viel gebärenden Ort beinahe neun Monate zu sitzen und — keine Note zu componiren; aber es war mein Vorsatz, lange zu hören, zu sammeln, zu studiren, ehe ich wieder etwas schreiben würde. Fest hielt ich bis jezt meinen Vorsatz, bis mich Vogler selbst dazu aufforderte. — Sie werden bei Eder gestochen, sobald sie heraus sind, schicke ich ein Fxemplar, wo Du sie dann selbst beurtheilen kannst. Sie sind nach dem Voglerschen System geschrieben und ich sage Dir gleich im Voraus: ärgere Dich nicht über die etwa darin befindlichen Quinten.

Vogler nannte die Oper Tragedia lirica in tre Atti. Balli concernenti e diretti da Signori Le Grand e Crux primi, Ballerini e Maestri di Ballo.

Die beiden Hauptrollen mussten für zwei Castraten geschrieben werden. Pollux für Signor Michaele Bologna, Virtuose di Musica; Castor für Vincenzo dal Prato, Virtuose di camera S. A. E. E.

Die Oper wurde mit ungeheuerem Beifall aufgeführt und musste im nächsten Carneval wiederholt werden, während z. B. Mozarts Idomeneo fast unbeachtet vorüber ging und nur eine einzige Münchener Zeitung davon eine kurze Anzeige: »Es ist Salzburger Musik«, brachte.

In demselben Jahre, 1784, wurde der berühmte Benjamin Thompson, vom Churfürst Karl Theodor später zum Grafen von Rumford erhoben, nach München berufen. Sein Hauptaugenmerk war auf Verbesserung und Entwicklung der militärischen Kraft Bayerns gerichtet und er setzte seine Pläne mit rücksichtsloser, mit der ihm

innewohnenden geistigen Kraft und seiner unermüdlichen Energie durch. Eine Militäracademie wurde in München gegründet, mit welcher die Hauptkriegsschule in Mannheim verbunden wurde. Die schönen Künste, namentlich die Musik, die Vogler so sehr am Herzen lag, wurden natürlich in den Hintergrund gedrängt, so dass Vogler sich wegsehnte aus München.

Vogler hat da noch mehrere Kirchencompositionen geschaffen, namentlich seine wunderschöne Missa de Quadragesima für vier Singstimmen mit beliebiger Orgelbegleitung; seine berühmte Messe in D-moll; das so reizende »Rorate coeli de super«, von Gottfried Weber bei André publicirt, ein Clavierconcert.

Vogler suchte sich wieder auf Reisen zu zerstreuen, die das ganze Jahr 1785 ausfüllten. 1784 war er, wie wir schon gesehen, von Paris nach London gereist. Im Mai gab er ein Concert auf der grossen Orgel in Lübeck; am 30. Mai auf der Orgel in der Garnisonskirche in Berlin, wo der ganze preussische Hof versammelt war — ferner ein Concert für die Armen.

Im October 1785 war er in Düsseldorf, wo er in der Gemäldegallerie vor jedes berühmte Gemälde sein Pianoforte setzen liess und in Tönen auszudrücken versuchte, was sein Herz bei Betrachtung des Gemäldes erregte. Forkel überschüttet ihn desswegen mit unsäglichem Hohn.

Im November finden wir ihn in Amsterdam. Er gab da sein berühmtes Orgelconcert. Am Cäcilientag, 22. November, waren bereits 7000 Billeten verkauft.

Da berief ihn der Schwedenkönig Gustav III. als Capellmeister und als Lehrer des Kronprinzen, dem er mit voller Freude folgte, während in München unter Cannabichs Direction Castor und Pollux zum zweitenmale gegeben wurde.

Der geistreiche König der Schweden Gustav Adolph III., der 1771 die Regierung übernahm, selbst Dichter, wandte trotz der gewaltigen politischen Aufgabe, die er zu lösen suchte, seine ganze Kraft dem Kampfgetümmel gegenüber zur Hebung der schönen Kunst des Friedens an. Der König wohnte jeder Probe eines Dramas von Bedeutung bei, und studirte häufig seinen Schauspielern das Drama selbst ein. Um an seinem Hofe eine tüchtige Capelle zu schaffen und tüchtige musikalische Kräfte in seinem eigenen Lande zu erziehen, rief er ausgezeichnete Künstler des

Continents nach Stockholm, unter denen der Capellmeister Kraus, ein ehemaliger Schüler Voglers.

1786 berief der König unsern Vogler. Der König empfing ihn in seinem Cabinete und sprach: »Herr Abt, ich mache mir eine Ehre daraus, Sie in meine Dienste zu nehmen«. Vogler erhielt 2000 Reichsthaler jährlichen Gehalt nebst Futter für zwei Pferde — dabei ein halbes Jahr frei zur Fortsetzung seiner Reisen. Er legte nun seine Capellmeisterstelle am bayerischen Hofe nieder und trat in die Dienste des Königs Gustav. Zehn Jahre lang verpflichtete sich Vogler, im Dienste des Königs als königl. Capellmeister und Compositeur zu arbeiten, nach deren Verlauf ihm eine Pension von 500 Reichsthalern zugesichert wurde, die er verzehren konnte, wo er wollte.

Die Anstellung Voglers, des streng-katholischen Priesters, in dem exclusiv-protestantischen Schweden war für seine Umgebung überraschend. Die schwedischen Musiker sahen mit scheelen Augen auf den musikalischen Günstling des Hofes, die Geistlichkeit machte sogar dem König darüber Vorstellungen. Indessen Vogler liess sich in Stockholm wie sonst überall in seinen Arbeiten nicht hindern. Er gründete eine Singschule und eine Musikschule*) und componirte die Opern Gustav Adolph und Ebba Brahe (?). Als Capellmeister war er der Erste, der Glucks Opern in ihrer ganzen Grösse auf das Stockholmer Theater brachte.

Vogler hat den Opern in Schweden eine neue classische Gestalt gegeben. Er berichtet darüber: »Es sind nur zwei grosse wahre Operntheater in der Welt und das sind die von Paris und Stockholm. Unter einem wahren Operntheater verstehe ich eine Singbühne, die die Poesie und Musik mit Wahrscheinlichkeit und Declamation verbindet, nicht ein Brettergerüst, wo verkleidete Sänger Concert geben, wo ein verstümmelter Julius Cäsar mit einer Knabenstimme auf dem Pferde commandirt und unter den allerschwersten Passagen, deren nur die Kehle fähig ist, seine Staatspolitik verbirgt, wo der Patriot Cato an der künstlichen Cadenz erstickt u. s. w.

Die Theater von Paris und Stockholm haben grosse Schauspieler und Schauspielerinnen, die die Declamation auf's äusserste treiben, wo Nachdruck im natürlichen, nicht getrillerten Vortrage herrscht und eine Täuschung erzielt wird, die allen Begriff, den man sich irgendwie davon machen kann, weit übertrifft.

*) Forkels musikalischer Almanach 1789. pag. 130—133.

In Stockholm wird keine Oper eher aufgeführt, ehe nicht alle Schauspieler und Schauspielerinnen in einer besonders angestellten Probe ohne Musik und ohne Gesang nach der Art eines Trauerspieles die ganze Oper declamiren, und das ist der ächte Probirstein, wenn dem Sänger die Musik entnommen und er dennoch Schauspieler bleibt.

Die Ballete, die mit der Handlung verwebt sind und keine Zwischenspiele, viel weniger ganz fremde Sujets vorstellen, sind in Stockholm nicht weit unter den französischen, aber in der Menge der Decorationen und dem Reichthum der Kleidung, wobei das Costüme auf's strengste beobachtet wird, übertrifft das Stockholmer Theater alle anderen.

In Stockholm sind bis hundert Sänger und das Orchester kann seit der neu errichteten Schule etliche 20 Violinen, 6 Bratschen, 7 oder 8 Violoncelle, 4 Contrabässe, 4 Waldhörner, 3 Posaunen, dann Flöten, Oboen, Clarinette, Fagotte in der Menge etc. aufbringen. Ein ganzer Chor von Trompeten und Pauken ist nebst dem noch im Hofdienste. Die neu gestiftete Schule hat im ersten Jahre schon der Absicht entsprochen, die der König durch seine der musikalischen Academie allmälige Einnahme von 14,000 Rthlr. Species, das ist 7000 Ducaten, nicht erzielen konnte, und doch kostet diese Schule Sr. Majestät fast gar nichts.

Alle Eleven, die an der königlichen Musikschule Theil nehmen wollen, haben den Meister, Zimmer, Holz, Licht, Musikpapier, Musikalien, Saiten, Instrumente etc. frei, sind aber verbunden, so lange als sie auf Kosten des Königs gelernt haben, auch dem Könige nachmals, wenn sie dienstfähig sind, umsonst zu dienen, und es steht nach geendigter Dienstzeit ihnen frei, Sr. Majestät zu dienen, oder Stockholm oder gar Schweden zu verlassen. Nun hat man keine besondern Lehrer, sondern Leute vom Orchester mit einer kleinen Zulage dazu genommen und ihnen eine ansehnliche Belohnung für jeden ausgesetzt, der im Orchester ohne ferneren Beistand des Lehrmeisters Dienste thun kann. Hier ist also kein grosser Aufwand; um aber den Schülern auch etwas Nutzen, ehe sie noch auf Besoldung Anspruch machen können, zufliessen zu lassen: so habe ich die Plätze derjenigen Hofmusiker, die ihrer Lectionen wegen im Sommer nicht wohl die Hauptstadt verlassen können, und ungern auf's Land ziehen, mit den tüchtigsten Eleven besetzt und ihnen das Kostgeld zugewandt; folglich ist zum wechselseitigen Vortheil

des Königs, des Landes, der Lehrmeister eine Schule gebildet worden, die in der Folge auf die Erziehung und Bildung der Jugend in Schweden grossen Einfluss haben muss.

Im Orchester sind auch Aenderungen vorgenommen worden, wovon man fast im ersten Augenblicke die überzeugendsten Proben gehabt.

Im Orchester von Stockholm ist kein Clavier mehr; denn dieses Instrument ist für sanfte Stellen zu stark, ja es überstimmt beim Recitativ die Worte, verderbt die reine Harmonie, weil ein so complicirtes Instrument unmöglich an einem Orte viele Saiten in Stimmung erhalten kann, wo die grösste Kälte zur äussersten Hitze übergeht (ich meine die Stunde Abends in der Oper, wenn die Lichter angezündet werden und das Auditorium sich sammelt). Für ein grosses Orchester ist das Clavier ohnehin zu schwach und beim Chore wäre es gar lächerlich, mit dem Instrument accompagniren zu wollen, da die Sänger auf dem Theater nicht einmal die Violine hören und nicht anders als durch Zeichen, die in's Gesicht fallen, d. i. durch den Tact, können im Geleise erhalten werden. Ein solches Tactstäbchen hat manchesmal selbst da, wo beim crescendo kein stringendo il tempo (allmälige Zunahme der Stärke und Vergeschwinderung des Zeitmasses) vorgeschrieben war, wunderbare Wirkung hervorgebracht.

Vogler versuchte auch Concerts spirituels zu gründen, für welche er seine Chöre zu Racines Drama Athalia componirte.*) Während er seine Urlaubszeit auf Reisen zubrachte, dirigirte für ihn der Capellmeister Kraus, sein ehemaliger Schüler.

Vogler nützte jeden Tag seines langen Urlaubs aus. Er wendete 1788 seine Schritte in Begleitung seines Neffen, des Schreinermeisters Vogler in Thalkirchen bei München, nach Russland, spielte da vor dem Kaiser und erhielt eine goldene, mit Brillanten besetzte Dose zum Andenken, besuchte alle Orgelbauer-Werkstätten und auch den Orgelbauer Kirsnik, der 1780 begann gelungene Versuche zu machen, die von Professor Kratzenstein zur Nachahmung der menschlichen Sprache gebauten Zungenpfeifen in Orgelpfeifen umzuwandeln. Vogler war entzückt; er hatte gefunden, was er lange vergebens gesucht: Orgelpfeifen, die den Ton bei steigendem Druck des Windes zum Forte anschwellen und beim Nachlassen des Druckes

*) Kunzen und Reichardts Studien für Tonkünstler. 1792. pag. 116.

im Pianissimo erlöschen, ohne sich zu verstimmen. Er engagirte den schwedischen Orgelbauer Racknitz, der bei Kirsnik in Petersburg als Geselle gearbeitet hatte, für Anwendung derselben bei seiner tragbaren Orgel, Orchestrion genannt. Die neuen Pfeifen wurden endlich so weit vervollkommnet, dass sie als Orgelpfeifen gebraucht werden konnten, und Vogler hat diese Pfeifen in seinem Orchestrion benützt, die ersten Pfeifen mit durchschlagenden Zungen,*) wie man sie nennt, zur Vollkommenheit gebracht und sie zuerst in eine Orgel in Rotterdam gesetzt.

Voglers einziges Trachten sein ganzes Leben lang war, zu seinen Orgelconcerten eine mobile Orgel zu bauen, welcher eine Seele einzuhauchen wäre — eine Piano-Forte-Orgel. Man hatte in Frankreich, später in England in grossen Orgeln ein sogenanntes Echo und ein Manual dafür. Hier waren die sämmtlichen Pfeifen in einem Kasten eingeschlossen, so dass sie wie aus der Ferne tönten. In England hatte man den Wind in einem soliden Kasten beweglich gemacht, der mittelst eines Fusstrittes bewegt und langsam mehr oder weniger geöffnet werden konnte. Dadurch entstand ein Anwachsen des Tones, je weiter man die Thüre öffnete, und ein successives Verschwinden des Tones, je mehr man die Thüre schloss. Die Engländer hiessen sie Swell organ.

Vogler hatte sein ganzes Orgelwerk in einem solchen Kasten eingeschlossen. Durch die neuen Zungenwerke bekam es Vogler in seine Gewalt, ein noch ausgeprägteres Crescendo seinem Orchestrion zu verschaffen, da sich jede einzelne Pfeife selbst zum Fortissimo anschwellen und im Pianissimo auslöschen liess.

Aus dem zweiten Princip, worauf ihn sein Orchestrion leitete, die Kraft der grössten Orgeln in kleinerem Masstabe zu erzielen, entstand das Voglersche Simplifications-System, das so viel Aufsehen erregte und so viele Freunde als Widersacher fand.

Die ersten Orgeln enthielten natürlich immer eine Reihe von Pfeifen. Um ihren verhältnissmässig schwachen Ton zu verstärken, setzte man mit der reinsten Empirie zu der ersten Reihe immer mehrere Reihen von Pfeifen hinzu, die immer länger wurden und immer tiefer

*) Das nach Massgabe der Tongrösse der Stimme stärkere oder schwächere, grössere oder kleinere Metallblättchen von doppeltgewalztem Messing, welches die Längenöffnung der Mundstückröhre genau deckt und zwar so, dass es abwechselnd in die Röhre hinein- oder heraustritt, also hindurchgeht, wird durchschlagende Zunge genannt.

klangen. So erhielt die längste Pfeife, die noch einen vernehmbaren Ton angab, eine Länge von 32 Fuss; sie wurden für reiche Kirchen aus Zinn gefertigt und wogen gewöhnlich 8, oft 10 Centner. Allein diese Colosse verlangen eine ungeheure Quantität Wind und ihr Ton ist eigentlich mehr ein vibrirendes Summen als ein deutlicher Ton. So erhielten die Orgeln in mehreren Kirchen eine immer grössere Anzahl von Pfeifenreihen, und die ehemals so berühmte Orgel im Kloster Weingarten in Württemberg, 1750 erbaut, hat es auf 6666 Pfeifen gebracht, die zu ihrer vollen Ansprache eine ungeheure Quantität Wind verlangten, den die vielen Blasbälge kaum zu liefern im Stande waren.

Dieses Ungethüm von Pfeifen los zu werden, ihren Ton durch eine Combination von kürzern, kleinern Pfeifen zu ersetzen, die empirisch ungeheure Pfeifenzahl, die einander nur den Wind wegschnappten, los zu werden und ihre Wirkung durch eine viel geringere, aber auf acustischen Principien mit einander verbundene Pfeifenreihe (Register) zu ersetzen, die so complicirte Mechanik unserer Orgeln nach einfacherem Princip zu construiren, war die Aufgabe der Voglerschen Simplifications-Versuche.

Ein zweites Princip, seinem Orchestrion im kleinen Masstabe die Tiefe grosser Orgeln zu geben, entstand aus der Entdeckung Tartinis, dass man einzelne Intervalle eines Dreiklangs mit einander verbindet, wodurch ein tieferer Ton in der Luft entsteht, wie sich Vogler ausdrückt. Verbindet man z. B. den Grundton eines Dreiklangs mit seiner Quinte, so entsteht die tiefe Octav des Grundtones in der Luft, wie Vogler sagt. Wenn man desshalb eine Pfeife von 16 Fuss Länge mit der Pfeife, welche die Quinte angab, und also nur $10^2/_3$ Fuss lang war, verband, so entstand ein Ton, welchen nur eine eigene Pfeife erhalten konnte, die 32 Fuss lang war.

Ein weiteres Princip, das ihn bei seiner Orgelverbesserung und bei seinem harmonischen System überhaupt leitete, war die Erfahrung, dass bei jeder rein klingenden Saite am hörbarsten zum Grundton die grosse Terz und die Quinte miterklingen. Vogler erklärte also, jeder musikalische Ton bestehe aus dem Grundton, der grossen Terz und der Quinte.

Seit alten Zeiten hatten die Orgelbauer eine ähnliche Verbindung von Pfeifen in den höheren Lagen der Töne in ihrer sogenannten Mixtur angewendet, aber empirisch, ohne das Wesen des Princips zu erkennen. Vogler wendete dieses Princip bei dem

gesammten Pfeifenwerk aller seiner von ihm erbauten oder simplificirten Orgeln an.

Das neue System, nach welchem Vogler mehrere Orgeln in Deutschland umschuf, befindet sich noch gegenwärtig in seiner Kindheit, Vogler baute eine Orgel ganz nach seinem Principe in der St. Peterspfarrkirche zu München, 1810, und schuf die Orgel in der Michaels hofkirche nach seinem Principe um. Allein die neue Orgel fand, seitdem Vogler sie nicht mehr spielte, keinen Beifall mehr. Man sah da, wo oft zinnerne leuchtende Pfeifen über 34 Fuss lang paradirten, nichts mehr, denn die ganze Voglersche neue Orgel war in einem Kasten eingeschlossen, der auf dem Boden des Chores stand. Ein Hauptumstand aber, welcher der Voglerschen Orgel den Tod geschworen hatte, war der Organist selbst, dessen Willen und dessen Kräfte die neue Orgel weit überstieg. Die Orgelpfeifen mussten wieder in die Höhe. Der Organist an der St. Michaelshofkirche, der intime Freund Voglers, rettete noch vier Manuale und die ursprüngliche Disposition, aber die 32 Tasten des Pedals mussten fort, so dass nur die 18 gewöhnlichen Tasten übrig blieben. Mendelssohn war von der Disposition sehr entzückt, beklagte aber das unvollständige Pedal. Die Orgel kam aber immer mehr und mehr in Verfall. Ich begann einen neuen Kampf, so dass endlich das Pedal wenigstens seine 27 Tasten wieder erhielt und der Gazeschweller für die Zungenwerke wieder brauchbar gemacht wurde — aber gebraucht wird er auch jetzt nicht mehr und wird wahrscheinlich, wenn ich einmal die Augen für immer geschlossen habe, nicht mehr gebraucht werden.

Vogler war, wie wir auseinander setzten, ein Idealist. Er sah in jedem künftigen Organisten sich selbst auf jeder neuen Orgel nach seinem System erbaut. Allein die Wirklichkeit trat hier in der crassesten Weise seinem Ideale entgegen.

Vogler baute eine Concertorgel, die Niemand spielen konnte, als er. Eine bezeichnende Antwort gab auch Rinck dem Grossherzog von Darmstadt: »Um dieses Orchestrion zu spielen, würde es ein längeres, mühevolles Studium erfordern«.

Die Orgel in der St. Peterspfarrkirche und die Orgel in der St. Michaelshofkirche zu München werden wohl als letzte Zeugen der Voglerschen Orgelsimplification existiren. Allein sein Princip ist nicht verloren gegangen: es entwickelt sich immer mehr und

mehr im Baue neuer Orgeln, namentlich in England und Amerika, aber in einer andern Gestalt.

Das Jahr 1790 führte Vogler zum zweitenmale auf Einladung nach England, wo er als Orgelspieler grosse Triumphe feierte; allein ein anderes Ereigniss rief ihn, sobald er seine Aufgabe in England gelöst hatte, ab. Der Landgraf von Hessen, Ludwig IX., war am 6. April 1790 zu seinen Vätern heimgegangen, und sein Sohn Ludwig X., der allererste Gönner Voglers, trat die Regierung an. Vogler jubelte: es zog ihn unwiderstehlich nach Darmstadt. Vogler schrieb vor der Hand unterm 14. Mai einen begeisterten Brief an den Grossherzog. »Als Wiederhall diesseits des Meeres stimmt mit den Tausenden von Glückwünschen ein, die bei der Uebernahme der Regierung von Eurer Durchlaucht und als hehre Ahnung an das hessische Land gerichtet war« etc. Diesem Glückwunsche legte er zugleich ein gedrucktes Programm seiner Orgelconcerte bei, die er am Samstag den 1. Mai und Samstag den 8. Mai, Nachmittags 1 Uhr, im Musiksaale der Tottenham-Strasse gegeben hatte. Der Eintritt betrug eine Guinee für die zwei Concerte.

Vogler eilte von London nach dem Continent und seine Fahrt nach Darmstadt glich einem Triumphzuge. Vogler wollte schon im Juli in Darmstadt sein, um dem Landgrafen Ludwig X. persönlich seine Freude auszudrücken.

Vogler kam mit seinem Orgelbauer Racknitz über Ulm und Augsburg nach Frankfurt, gab am 11. September von Frankfurt kommend in Worms ein Orgelconcert, wo ihn Sambuga*) hörte. In Frankfurt setzte er in die Orgel der Carmeliterkirche seine Zungenpfeifen mit durchschlagenden Zungen und gab dort zwei Orgelconcerte. Das erste in der Carmeliterkirche war nicht sehr besucht, das zweite, am 3. September, desto mehr, wo er ungeheuren Beifall erntete.

Am 9. October war er wieder in Frankfurt bei der Krönung Leopolds II. zum (letzten) deutschen Kaiser, und kam endlich am 29. October zu seinem so hochverehrten Landgrafen nach Darmstadt. Dort verlebte er selige Tage, und da der Trauer wegen eigentliche Instrumentalconcerte nicht aufgeführt werden konnten, ersetzte er zum Erstaunen des Landgrafen das Orchester mit seinem Clavier- und Orgelspiele.

---

*) Erzieher des Kronprinzen, nachmals König Ludwig I. von Bayern.

Am 9. November finden wir ihn wieder in Rotterdam, dann in Amsterdam, wo er am 24., 26. und 28. Orgelconcerte auf seinem Orchestrion gab.

Im December kündigte er seine Variationen über das englische Volkslied Marlborough an, die im Mai 1791 im Bosslerschen Verlag erschienen. Es ist ein Muster Voglerschen Clavierspiels und Voglerscher Claviercompositionen. Auch sein Polymelos war in diesem Jahre erschienen.

Endlich waren auch die im Jänner des Jahres 1791 angekündigten 20 Variationen Joh. Nic. Forkels über das englische Volkslied God save the King erschienen, eines der geistlosesten und technisch mangelhaftesten Werke.

Der grimmigste und plumpeste Feind Voglers war der Universitäts-Musikdirector Johann Nicolaus Forkel in Göttingen. Durch seine Musikgeschichte im Geiste des Engländers Burney hatte er sich als Literarhistoriker einen Namen erworben, als Musiker war er der Pedanten grösster. Sein erstes kritisches Auftreten waren Invectiven gegen Gluck. Er druckte einen Theil eines Briefes ab, den die Prinzessin Amalia Anna, Schwester Friedrichs des Grossen, an ihren Capellmeister Kirnberger geschrieben, in dem es heisst: »Der Herr Gluck wird niemals für einen habilen Mann in der Composition passiren können, gar keine Invention, eine schlechte, elende Melodie, kein Accent, keine Expression — der gute Mann liebt Imitationes nicht, endlich und überhaupt ist die ganze Opera sehr miserable«.*)

Dass Forkel Glucks Arien Gassenhauer nach dem Geschmacke der Schenkvirtuosen, seine Melodieen steif, trocken, kindisch, niedrig, plump, schwerfällig genannt, konnte ihm Vogler nie vergeben.

Forkel hatte Vogler bezichtigt, Vogler habe in Lübeck ein Orgelconcert gegeben, die Einnahme aber für sich behalten, da er nur für katholische Arme spiele,**) seine Ankündigung: Concert für die Armen sei blos eine Lockspeise. Die Lüge war wirklich plump, da sie durch amtliche Berichtigung sogleich in ihrer wahren Gestalt hingestellt wurde.***)

In welchem Tone dieser Mann seine Sache zu führen pflegt, beweist seine Entgegnung gegen Cramer in Kiel, es gehe Herrn

*) Musikalischer Almanach 1783. pag. 140.

**) Musikalischer Almanach 1789. pag. 138.

***) Musikalische Correspondenz 1791. pag. 250.

Cramer, wie jenem Bauer, der die schönen Gerüche der Apotheke für Gestank hielt und die gewohnten Dünste seines Mistes viel lieber roch.*)

Vogler nahm nun die Variationen Forkels, der zuerst seine Kritiken an Gluck versucht hatte, unter sein kritisches Secirmesser, und anatomirte jede Variation und beinahe jeden Tact ohne Barmherzigkeit. Er druckte auf 8 Kupfertafeln Folio die Forkelschen Variationen und darunter die von ihm verbesserte, zum Theil umgearbeitete Variation ab. Dazu hat er noch auf Tafel VI seine contrapunctische Bearbeitung der Melodie zu dem Saitenquartett beigegeben, die ein Meisterwerk von harmonischer Polyphonie ist.

Ein Anonymus hat sie auch in der Leipziger Musikzeitung als Muster abdrucken lassen, dabei bemerkt, der Chor sei aus einer Streitschrift genommen, die jetzt keine Bedeutung mehr habe, man habe die Forkelschen und Voglerschen Fehler vergessen.**)

Dagegen trat der Cantor J. F. Martius in Erlangen auf, der nachwies, diese Streitschrift sei auch jetzt noch von grossem Interesse und wird es auch immer bleiben.***)

Vogler erläuterte seine Verbesserungen in einem Büchlein von 48 Seiten in Octav, 27. Juli 1792,†) die desshalb höchst interessant sind, weil sie das einzige ausgeführte Beispiel sind, wie tief und von contrapunctisch-harmonisch-ästhetischer Seite Vogler musikalische Compositionen durchzuführen pflegte.

Die Abhandlung ist ein ewiges Muster einer wahrhaften, in das Tiefste eingehenden Kritik — freilich meint Vogler, es würden wenige Compositionen vor einer solchen Kritik ganz bestehen.

Dazu kommt noch als Einleitung zur Kritik eine Abhandlung (pag. 8), wie Variationen beschaffen sein sollen. Vogler sagt: Der erste Mann, der uns allgemeine Variationen gelehrt hat, der sie auf alle Instrumente verbreitet hat, der noch zum Verdienste, phraseologisch gross zu sein, jenes, Gesänge und Thema selbst erfinden zu können, gesellet, ist der unnachahmliche Joseph Haydn u. s. f.

---

*) Musikalischer Almanach 1789. pag. 144.

**) Allgemeine musikalische Zeitung 1815. pag. 505.

***) Ebendaselbst pag. 648.

†) Verbesserung der Forkelschen Veränderungen über das Volkslied God save the King mit 8 Kupfertafeln (in Folio). Frankfurt bei Varrentrapp & Wenner 1793. 8°. 48 Seiten.

Sein Schüler Pleyel ahmte diesem grossen Geist im Kleinen, d. i. in Quartetten, glücklich nach, doch konnte er keine solche Phraseologie aufstellen, wie der grosse Clavierspieler Mozart. Dieser Kraftmann, unerschöpflich in Wendungen, universell in Charakteren, pathetisch im Adagio, erschütternd im Allegro, der so viele Thema mit Veränderungen, fast möchte ich sagen, verschwenderisch dotirt, zeigt in all diesen Geistesproducten, wie man der Einheit u. s. w.

In einer andern ungedruckten Brochure nennt er Mozart den Unerschöpflichen, Unersetzlichen.

Man sieht aus diesem Urtheile Voglers, dass er das Vortreffliche, Grosse, überall, wo er es fand, wohl zu schätzen wusste, dass sich da weder von Eitelkeit noch Hochmuth, die man ihm so oft vorwarf, irgend eine Spur an Vogler bemerken lasse, dass er aber auch das Elende, das seinem philosophischen Denken, seinem Geschmack widersprach, rückhaltslos bei seinem Namen nannte.

Vogler kehrte wieder nach Hamburg zurück, um sich über den Fortgang seines Orchestrions zu unterrichten. Da überraschte ihn mitten in seinem Triumphe die schmerzliche Nachricht, die ihm den Aufenthalt in Europa verleidete. Sein königlicher Gönner und Freund Gustav III. wurde bekanntlich in der Nacht des 15./16. März 1792 ermordet. Von der Grossmutter der Königin Maria von Portugal eingeladen, schiffte er sich nach Lissabon ein. Seinem Freunde und Schüler Bernhard Anselm Weber, der, von seinem siebenten Jahre an ihn gekettet, seinen geliebten Lehrer treulich auf seinen Reisen begleitet und unausgesetzt unter ihm studirt hatte, war diese Reise denn doch zu weit; er trennte sich tiefbewegt von seinem Lehrer. Weber wandte sich nun nach Berlin und wurde da sogleich zweiter Director des Nationaltheaters. Als Vogler in Lissabon ankam, war die Königin krank und zwar gemüthskrank.

Vogler schiffte sich desshalb nach Cadix ein, um die Genesung der Königin zu erwarten. Es zog ihn aber nunmehr in die Nähe der afrikanischen Küste, um dort den Gesang der Mauren zu studiren, von dem er viele Fragmente schon in Portugal gehört hatte. Vogler, dem der Choral in seinem inneren Wesen, in seinem Ursprunge immer tief am Herzen lag, sah im Choral nur eine Urmelodie der Völker des Ostens, suchte nun ächte Volksmelodien, die ihn zur eigentlichen Urmelodie führen sollten,

in allen Ländern auf — Urmelodien, die von unserm harmonischen Gefühl unbeeinflusst, entstanden waren und ihn auf die eigentliche musikalische Uranlage der Völker führen sollten. Er suchte desshalb die Musik der Mauren auf, von seinem kleinen Clavichorde begleitet, und kam über Carthago zuletzt nach Grossgriechenland.

Ende 1793 befand sich Vogler schon wieder in Stockholm.

Das Wesentliche seiner Untersuchungen hat er uns in seinem Choralsystem*) mitgetheilt und die Art und Weise der Harmonisirung der Volksmelodien im Polymelos dargelegt.**)

Das uralte Choralsystem hatte die katholische Kirche natürlich von Griechenland hergenommen. Es besteht aus der diatonischen Scala. Wenn man, successive hinaufsteigend, einen nach dem andern Ton dieser Scala als Grundton nimmt, so erhalten wir vier Tonarten, die sich von einander dadurch unterscheiden, dass die zwei Halbtöne jeder Scala immer eine andere Stellung in der Scala erhalten, indem nämlich die unteren und oberen Halbtöne der diatonischen Scala immer weiter herabrücken. Die Griechen kannten keine Harmonie, ebensowenig als die alte katholische Kirche. Diese alten Melodien sind ohne alle Beziehung auf Harmonie gedacht, also immer schwer mit Harmonie zu begleiten, ohne ihren Charakter zu verwischen. Das einzige Gebot Voglers war, diesen Charakter der alten Melodie durch die Harmonisirung niemals zu beeinträchtigen, ein natürliches Gebot, gegen welches die Harmoniker sich so häufig versündigt hatten. So ist z. B. die sogenannte phrygische Tonart, in der diatonischen Scala mit e beginnend, natürlich unserm E-moll ähnlich; aber es existirt kein Fis in der diatonischen Scala und noch weniger ein Cis und Dis. Die Choralmelodie endet natürlich mit e. Aber am Ende der Schlüsse dieses e so zu harmonisiren, dass es zur grossen Terz des C-dur-Accords wird, zerstört den ganzen Charakter der Tonart, selbst in unserm modernen E-moll.

*) Abt Voglers Choralsystem. In Commission der Hartungschen Musikhandlung. Kopenhagen 1800. Mit 23 Notentafeln. Stockholm in der kgl. privilegirten Notendruckerei. André hat die noch übrigen Exemplare aus dem Voglerschen Nachlasse gekauft und sie mit einem neuen Titel versehen in den Handel gebracht.

**) Polymelos, ein national-charakteristisches Orgelconcert in zwei Theilen, zu 16 verschiedenen Originalstücken aufgeführt mit Zustimmung eines Chores von 80 Sängern, 1806 für das Piano mit willkürlicher Begleitung einer Violine und Violoncell gesetzt, variirt und Ihrer Majestät der regierenden Königin Caroline von Bayern gewidmet. München in der Falterschen Musikalienhandlung.

Dieser Tonschluss ist unlogisch, es mag ihn gemacht haben, wer da will. Allein unter den Musikern blüht der Natur der Sache gemäss die Idolatrie am glücklichsten. Man hält sich an einen grossen Mann und schlummert unter dem Schatten dieses grossen Mannes ganz gemüthlich ein.

Nach seiner Rückkehr gründete Vogler in Stockholm eine Wittwen- und Waisenkasse für die Mitglieder der kgl. Hofcapelle, hielt unentgeltliche Vorlesungen über Harmonie, zu welchem Zweck er sein Handbuch »Inledingtil Harmonieas Kennedam« schrieb.

Der Versuch des begabten schwedischen Dichters, des Obersten v. Skiöldebrand, nach dem Vorgange der Griechen das Schauspiel mit Chören und Tänzen zu verbinden, veranlasste den Dichter zum Schauspiel »Hermann von Unna«, nach demselben deutschen Romane von Christina Naubert, Leipzig 1788. Vogler setzte die Chöre in Musik und componirte die Ballete dazu.

Allein unser Schauspiel ist ein anderes als das ehemalige griechische, sowie auch unsere Musik. Es gehört viel Glück und Talent dazu, beide so heterogenen Elemente in ein Ganzes zu verschmelzen.

Die Dichtung führt uns in's 14. Jahrhundert zurück.

Der schwachsinnige und geistesarme römische Kaiser und König Wenzeslaus, von seinem Volke gehasst, wird von der Oberhofmeisterin Fürstin von Ratibor beherrscht, die eigentliche Regentin ist und feindlich zwischen dem Kaiser und seiner Gemahlin steht und für den Helden des Dramas, Hermann, in Liebe glüht, der sie aber hasst, dagegen eine Ida ohne weiteren Namen liebt; Hermann ist Freund der unglücklichen Kaiserin; aber auch die unglückliche Kaiserin liebt unsern Hermann. Ida bittet um eine Locke als Andenken von ihrer kaiserlichen Freundin. Diese Locke wird zum Verderben der Ida benützt. Der kranke Kaiser wird immer schwächer und die Ratibor benützt den Umstand, um ihre Feindin als Zauberin vor dem Vehmgerichte anzuklagen. Der 4. Act stellt Ida vor das Vehmgericht. Entsetzen haust da in diesem unterirdischen Labyrinthe, zwischen Felsen gebaut, durch deren Klüfte der Schein des Mondes dringt. Bewundert wurde immer und immer wieder Voglers Chor der Richter der heiligen Vehme im 6. Auftritt, in dorischer Tonart geschrieben. Es ist (a-moll mit fis) ein Choral zwischen Tenoren und Bässen, von Violinen und der Altviola begleitet.

In dem zweiten Chor vom Abgrund: »Bebe Verwegener«, werden die Bassstimmen allein vom gesammten Chor der tiefern Blasinstrumente begleitet. Der dritte Chor »Doch ist sie Büsserin« (Stimmen von Oben) ist Cantabile für Soprane.

Ueber diese musikalische Schöpfung ist eine merkwürdige Einheit ausgegossen. Die Ouverture, die uns die wechselnden Scenen voll Leidenschaft durch das ganze Drama malt, die Zwischenacte bis zum Schluss hin sind wunderbar gezeichnet.

Gerade in diesem Schauspiele zeigt sich Voglers Genius wieder zu charakterisiren.

Den ersten Act füllt das Geburtsfest der geliebten Kaiserin dem gehassten Kaiser gegenüber. Der Hof und das Volk, beide feiern das Fest auf ihre charakteristische Weise. Wir sehen hier ein Ballet von Hofleuten mit Pantomimen im Gegensatze zu einem Ballete von böhmischen Bauern, unterbrochen durch ein Pastoral von Hirtinnen, dann ein Kinderballet und endlich einen Kehraus von Zigeunern — eine ausserordentliche Mannigfaltigkeit von charakteristischen Melodien und harmonischen Combinationen bis zum Schlusse, in welchem sich die Hofleute, die Hirtinnen und die Zigeuner mit einander vereinen.

Hier ist wieder die originelle Macht Voglers in Benützung und Combination der Instrumente so recht schlagend hervorgetreten. Er war der erste, der überhaupt durchgreifend die Blasinstrumente nicht allein zur Colorirung der Composition benützte, sondern den Chor der Saiteninstrumente gegenüber den Blasinstrumenten gleichfalls zu einem besonderen Chore erhob.

Dieses Schauspiel machte gewaltiges Aufsehen in Dänemark. Vogler war auch am dänischen Hofe ehrenvoll aufgenommen.

Die Gemahlin des dänischen Mitregenten war eine Prinzessin von Hessen-Cassel, Marie Friederika, welcher Vogler von ihres Vaters Hofe her bekannt war. Die neue Idee, die Oper mit dem Drama zu verbinden, die von Stockholm ausging, erregte auch am dänischen Hofe grosses Interesse, desshalb beeilte man sich, den neuen dramatischen Opernversuch zum Geburtstag des Königs 1800 in Kopenhagen aufzuführen. Der bekannte Dichter und Theaterdirector Thaarup lieferte eine dänische Uebersetzung.

Das musikalische Drama hatte einen ausserordentlichen Erfolg. Mit jedem Tage wurde der Andrang grösser. Ein Billet wurde mit

3 bis 4 Ducaten bezahlt; ja bei der vierten Vorstellung verloren drei Personen im Gedränge ihr Leben.*)

Am 5. September wurde dieses Schauspiel auch in Berlin zur Eröffnung des neuen Theaters aufgeführt. Es gefiel so sehr, dass es siebenmal hintereinander aufgeführt wurde,**) abgesehen davon, dass es sich noch lange auf dem Repertoire erhielt.

In Leipzig wurde es zum erstenmale aufgeführt 1807.***)

In Würzburg 1808.†)

In Darmstadt unter Voglers Direction wurde es dreimal gegeben.

Auf Befehl des Grossherzogs musste das ganze Theaterpersonal mitwirken, wie bei der grössten Oper.

Vogler hatte 1795 noch eine Anleitung zur Harmoniekenntniss Inledingtil etc., dann 1796 eine schwedische Clavier- und Generalbassschule, ebenso eine Organistenschule mit 90 schwedischen Chorälen geschrieben. Seine Musikschule zählte bereits 17 Lehrer und 28 Schüler, lauter Schweden, die ein vortreffliches Orchester bildeten.

Vogler hatte den Gang der französischen Revolution mit dem grössten Interesse verfolgt: das Schicksal der königlichen Familie lag ihm tief am Herzen. Ihr Ende erfüllte ihn mit Entsetzen. Er hatte 1793 eine Trauermusik in c-moll auf Ludwig XVI.††) componirt und jubelte, als Robespierre seinem Schicksale verfallen war.

Vogler reiste zum zweitenmale, 1796, nach Paris, um die Revolutionsmelodien kennen zu lernen. Vogler hatte da für seinen ehemaligen Schüler Metzger, der mit ihm auf der ersten Reise nach Paris ging, dort als Professeur de Musique zurückblieb und eine Musikalienhandlung errichtete, eine charakteristische Pièce componirt: La Brouillerie entre Mari et Female, Sonate pour le Piano-Forte avec accompagnement de deux Violons, Alto et Basso. Folio.

Er veranstaltete unter Anderm ein Concert auf der Orgel in St. Sulpice, an welcher man bereits Veränderungen nach seinen Angaben vorgenommen hatte. Sein letztes Orgelconcert zum Besten der Armen setzte das ganze musikalische Paris in Bewegung, die Kirche war überfüllt und Hunderte harrten vor der Thüre.

*) Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung 1800. pag. 495.

**) Louis Schneider, Geschichte der Oper in Berlin 1852. pag. 285.

***) Allgemeine musikalische Zeitung. IX. Jahrgang. pag. 445.

†) Fränkische Chronik. III. Jahrgang. pag. 570.

††) Das Autograph besitzt die Bibliothek in Darmstadt.

Vogler kehrte wieder nach Stockholm zurück: denn im kommenden Jahre 1796 war Voglers zehnjähriges Engagement abgelaufen. Immer thätig — das Land durchreisend als Musiker und katholischer Priester, überraschte ihn im October 1797 ein Brief aus seiner Vaterstadt Würzburg.

1796 war Voglers zehnjähriges Engagement in Schweden abgelaufen und seine Freunde in Würzburg wünschten ihn in seine Vaterstadt zurück, und das war wohl auch des 49jährigen Voglers Herzenswunsch.

Auf eine Einladung von Würzburg schrieb er folgenden höchst interessanten Brief:*)

»Der biedere Wunsch meiner Landsleute, mich im Vaterlande wieder zu sehen, ist mir so schmeichelhaft, als ich die Frage sehr gegründet finde: warum leistest du nicht das im Vaterlande, was du in ganz Europa geleistet hast? Ich sage, jetzo, denn vorher war ich gebunden, nun bin ich frei. Mein Contract, der von Gustav III. auf 10 Jahre bestimmt und vom Herzog-Regenten auf das 11. verlängert worden, fing den 1. Julius 1786 an und endete den 2. Julius 1797. Da ich auf dieser Welt weder sparen, noch, so lange ich Kräfte habe, ausruhen will, so war dieser Contract für mich der vortheilhafteste. Was ich verdiene, wende ich zur Unterstützung meiner Familie an (es sind die Abkömmlinge von meinem Stiefvater, der mich erzogen, ferner mein 60jähriger Bruder in London, meine 66jährige Schwester in München) und zur Hülfe der Armen. Hier kömmt mir meine Pension zu 100 Karolin gut zu statten und verscheucht allen Reiz, der mich anwandeln könnte, zu sammeln, oder der herrschenden Räubermaxime, die den Sinn der milden Stiftungen umpräget, ein Vermächtniss zu geben. Mein Eigenthum besteht im Orchestrion, oder Orgel von 4 Clavieren und 24füssigem Bass, die mich 2000 Ducaten gekostet, die Domorgel in Würzburg an Stärke und alle (Orgeln) in Europa an Feinheit übertrifft. Meine Leibs-Constitution finde ich, Gott sei Dank! im 49. Jahr stärker als im 29. und meine Geisteskräfte verjüngt; denn ich arbeite in beiden Amtsgeschäften mit der grössten Leichtigkeit.

Erlauben Sie mir, bester Freund, meinem Herzen Luft zu machen, ehe ich auf mein Vaterland komme. Ohne dass es Jemanden am Pfälzischen Hofe nur träumen konnte, studirte ich in

*) Ernst Pasqué: Abt Vogler als Tonkünstler etc. Darmstadt 1884.

Padua 1774 Theologie, und wurde pro confessionali approbirt: eiferte immer für die Seelsorge, bis endlich Gott es fügte, dass ich in Schweden dazu aufgefordert wurde. Dann suchte ich in allen Städten die Katholiken auf, und ward, wenn ich es sagen darf, Missionarius in Norwegen, hielt Gottesdienst an Orten, wo vielleicht ein Anderer ohne meinen Schutz und musikalischen Vorwand grosse, ja unübersteigliche Schwierigkeiten gefunden hätte, und wer sollte zu solchen kostspieligen Reisen im Norden (ich kann sie zu mehr als 1000 deutschen Stunden rechnen) ausser einer so seltenen Gelegenheit den Aufwand bestreiten? Ich kam an mehrere Stellen, wo man seit 25 Jahren keinen katholischen Priester gesehen hatte. Der letzte war der berühmte Jesuit P. Hell aus Wien, der an den äussersten Grenzen gegen den Nordpol eine Reise unternahm, um Observationen zu machen, und man weiss, dass ein Astronom sich mehr mit den Sternen, als mit dem Himmel beschäftigt.

»Drei Monate regierte ich mit bischöflicher Gewalt (facultatem absolvendi casus reservatos, dispensandi etc. hatte ich immer) die katholische Kirche in Schweden. Ich besuchte die verwaisten Katholiken unter den Türken, hörte an der Spitze von Europa in 5 Monaten — dazu in 12 Sprachen — 1500 Beichten (zählte leider unter meinen Beichtkindern einen Renegaten, der zu den Muselmännern in Afrika, nachdem ich ihn vorläufig davon Apostosia de Fide absolvirt, ehe ich ihn zur Kirche eingelassen, wieder übergetreten ist), predigte neben deutsch auch französisch, italienisch und spanisch, und nun, wenn Seine Hochfürstliche Gnaden von Würzburg mich zum geistlichen geheimen Rath, Capellmeister und Pfarrer von Pleichach ernennen wollen: so halte ich es für Gottes Willen, in meiner Vaterstadt meinen Wohnsitz aufzuschlagen. Als Capellmeister begnüge ich mich mit Wassmuths*) Besoldung. Als geistlicher geheimer Rath nehme ich keinen Heller an. Als Pfarrer von Pleichach schenke ich die Einkünfte an die Armen. Geistliche Pfründen nehme ich so wenig als Ritter-Orden an. Gustav III., da ich mit ihm mündlich den Contract schloss, ehe er beiderseitig unterzeichnet wurde, sagte mir: »Monsieur l'Abbé, je regarde comme un honneur de vous prendre à mon service«, und wollte mich beim Papst als Prälaten vorschlagen, hätte auch gerne mir den Wasa-Orden, den die Künstler tragen, ertheilt; der Grossvater von unserer

*) Hofcomponist des Bischofs von Würzburg.

Königin bot mir in Baden-Baden ein Canonicat an; ich schlug beides aus, sowie ich als churfürstlich-pfalzbayrischer geistlicher Rath und Hofcaplan keinen Kreuzer gezogen, noch vom Titulo mensae, der auf die Heidelberger Administration assignirt war, Gebrauch gemacht habe. Ich will von der Arbeit meiner Hände leben, als geistlicher Referendar, durch Verbesserung der Kirchenmusik meinem Vaterlande und als Pastor meinen Schäfchen nützlich werden, und da ich im inneren Graben geboren bin, in meiner Pfarrei sterben und unter meinen Pfarrkindern begraben werden.

Stockholm, den 10. November 1797.

G. Vogler.«

Der Vogler'sche Brief kam zur höchst verhängnissvollen Zeit in Würzburg an. Der französische Krieg hatte Würzburg schon 1793 hart mitgenommen und nachdem der Friede von Campo Formio geschlossen war, folgte zur weiteren Ausführung der Friedenspräliminarien der Congress zu Rastatt.

Alles in Bayern war während dieses Congresses in banger Erwartung — der Churfürst Carl Theodor wollte sein decimirtes Kriegsherr wieder ergänzen und zu einer Ehrfurcht gebietenden Macht erweitern. Dazu sollte das Geld aus dem Eigenthum der Klöster genommen werden, wogegen die Klöster, namentlich der Landschaftsausschuss sich wehrten. Die Prälaten protestirten gegen ein die Landesverfassung selbst zerstörendes Vorgehen des Churfürsten.

Den Fürstbischof drückten unter den obwaltenden Umständen andere Sorgen; er ahnte, was da kommen würde und verschob die Ernennung Voglers auf bessere Zeiten.

In Stockholm wollten der Herzog-Regent und der Kronprinz Vogler durchaus nicht entlassen. Sie drangen in ihn, wenigstens noch zwei Jahre zu bleiben, wozu er sich auch verstand. Endlich im Jahre 1798 schied er vom Herzog-Regenten und seinem Freunde, dem Kronprinzen.

Vogler hatte noch die Domorgel in Schleswig umgestaltet, und da wurde den Musikern, die von der ganzen Umgebung nach Schleswig gekommen waren, der factische Beweis geliefert, dass der 32fache Ton seiner 2 kürzeren Orgelpfeifen kräftiger und klarer war, als der Ton der einzigen 32' Fuss langen Orgelpfeife. Vogler hatte bereits über Eintausend Orgelconcerte gegeben.

Der nunmehr 52jährige Mann begann, wie immer sich selbst täuschend, nach Ruhe sich zu sehnen. Er ging wieder nach Deutschland zurück, hatte von Wien aus eine Einladung erhalten, suchte aber zuerst in Prag eine Tonschule nach seinem System zu gründen.

Das k. k. Landesgubernium wies ihm im ehemaligen Altstädter Jesuiten-Collegium einen Saal auf drei Jahre an, den er auch nach seiner Idee auf seine Kosten in einen acustischen »Hohlspiegel« umschuf, in dessen Brennpunkt sein Orchestrion zu stehen kam. Vogler hielt daselbst öffentliche Vorlesungen über Tonwissenschaft, denen wir sein originelles Werk: »Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass« zu verdanken haben.*)

Ein gewisser Sauer in Prag hatte gleichfalls ein Orchestrion erfunden, das ebenfalls seine Anhänger in Prag hatte, und da kam es häufig zum erbitterten Zusammenstosse, der sich auch in der allgemeinen musikalischen Zeitung Luft machte. Vogler konnte seine Versuche und Vorlesungen nicht beenden, denn das Gubernium hielt nicht Wort. Schon nach zwei Jahren wurde Vogler aus seinem von ihm selbst kostspielig eingerichteten acustischen Saale vertrieben und das Collegium in eine Normalschule umgewandelt.

Das sonst so berühmte Orchester in Prag war zu dieser Zeit eben recht schwach bestellt. Er zog desshalb seine Oper »Castor und Pollux« wieder zurück. Vogler, dem der Aufenthalt in Prag verleidet war, ging, einer dringenden Einladung folgend, Ende des Jahres 1803 nach Wien.

In Wien begann damals die Glanzperiode musikalischen Schaffens eben zu erbleichen. Joseph Haydn war 71 Jahre alt, Salieri allerdings nur 53 Jahre, aber an Leib und Seele erschöpft. Die sogenannte musikalische Societät hatte desshalb Vogler nach Wien eingeladen, um eines seiner Werke unter seiner eigenen Direction in dem Concerte für die Wittwencasse der Societät aufzuführen.

Vogler wurde in Wien mit dem grössten Enthusiasmus empfangen. Vor Allem war es der geniale Joseph von Sonnleithner, Secretär am Hoftheater, der mit Vogler schon in Kopenhagen befreundet geworden, und der zuerst in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« Nachricht von Voglers neuer Erfindung, dem Simplifications-

---

*) Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule zum Behuf der öffentlichen Vorlesungen im Orchestrions-Saale auf der k. k. Ferdinandeischen Universität zu Prag mit 12 Tafeln Notenbeispielen. Prag 1802, in Commission bei Carl Barth.

systeme, gab.*) Vogler hatte zum Concerte der musikalischen Societät Scenen aus seiner Oper »Castor und Pollux« gewählt. Man hat diese Wahl oft und sehr bitter getadelt; allein Vogler wusste gar wohl, was er that. Er hatte die damaligen musikalischen Zustände Wiens und das Publikum desselben richtig geschätzt. Er wollte dem Publikum zeigen, was eine bis in's kleinste Detail vollendet erklingende musikalische Dichtung an und für sich für eine überwältigende Wirkung ausübe — und Vogler hatte sich nicht getäuscht. Das Wiener Publikum war entzückt von seinem Werke und noch mehr, als er an einem nächsten Tage sein 30jähriges Priesterjubiläum in der St. Peterskirche feierte, wobei er selbst als celebrirender Priester am Altare, begleitet von glänzenden Diaconen, erschien, während seine D-moll Messe in ihrer originellen gewaltigen Harmonie-Masse von dem Musikchore aus die Räume der Kirche durchklang.

Wer ihn aber mit glühender Sehnsucht seit zwei Jahren in Wien erwartete, war der tapfere, mit der goldenen Verdienstmedaille geschmückte Tiroler Officier Johann Gänsbacher.

Er war ein Liebling im Hause der gräflichen Familie Firmian. Vogler erschien und Gänsbacher war schon nach 24 Stunden mit Vogler vertraut und war selig im Umgange und der Freundschaft des angebeteten Mannes. Da kam Carl Maria von Weber mit seinem Vater nach Wien; er war von Salzburg aus an das gräfliche Haus Firmian empfohlen und traf da den begeisterten Schüler Voglers, Gänsbacher. Durch diesen wurde Weber mit unserm Vogler vertraut, der ihn bald zu seinem Schüler annahm, was ohne Gänsbacher kaum der Fall gewesen wäre.

Der 17jährige Carl Maria von Weber war überglücklich. Er schreibt darüber unterm 8. October 1803 an seinen Freund Susan:**) »Ich habe das Glück gehabt, den Abt Vogler kennen zu lernen, der mein bester Freund ist und bei dem ich nun sein vortreffliches System studire. Ich habe täglich vier bis fünf Stunden bei ihm. — Er hat mir seine eigenhändige Partitur zu seiner Oper »Samori« mitgegeben, um einen Clavierauszug daraus zu machen. Da sitze ich nun und studire und freue mich, dass ich oft des Teufels werden möchte vor Freude.«

---

*) Allgemeine musikalische Zeitung 1799 pag. 592.

**) Ignaz Susan zu Ried bei Salzburg. Wiener Zeitschrift für Kunst und Literatur von Fr. Witthauer. 1843. I. Quartal.

Weber machte unter Voglers Leitung so rasche Fortschritte, dass, als um die Mitte des Jahres 1804 der Director des Breslauer Theaters, Professor Rhode, Vogler bat, ihm einen tüchtigen Musikdirector für sein Theater zu empfehlen — er seinen Zögling Weber empfahl.

In diese Zeit fällt auch die schon erwähnte (Seite 19) Begegnung Voglers mit Beethoven im Salon des Ritter von Sonnleithner.

Beide musikalischen Genies erhielten von Schikaneder die Texte zu »Fidelio« und »Samori« für das Theater an der Wien.

Jeder der Compositeure hatte freie Wohnung und Kost im Theater, Beethoven ging an die Composition mit schwerem Herzen. Den Text, den ihm Schikaneder gegeben, wies er später zurück. Vogler nahm den Text, wie er ihm vorgeschlagen wurde. Er stammte von dem bekannten Operntextfabrikanten v. Huber. Der Titel hiess zuerst: »Rache und Edelmuth«; allein von Huber wurde zur selben Zeit eine Comödie: »Edle Rache« gegeben; desshalb wurde der Titel »Samori« oder »der verdrängte Prinz« für die Oper gewählt.

Die Handlung spielt an der Südspitze Vorderindiens, in der indobritischen Herrschaft Madras. Der Nabob Tamburan sass auf dem Throne von Madura und Maisur. Sein Vater hatte diesen Thron seinem rechtmässigen Herrn im Kriege entrissen und dessen Familie ermordet. Dem Astrologen Rama gelang es jedoch, dem allgemeinen Blutbade einen Sohn zu entreissen: Samori, der unter dem Namen Pando am Hofe des Nabob weilt. Rama liess den Geretteten bei einem Freunde erziehen, bei welchem des Astrologen Tochter lebte, die für den Jüngling Liebe zu fühlen anfing. Der Astrolog Rama mit allen noch immer lebenden Anhängern des rechtmässigen Herrn sucht den Pando zu bewegen, sich an ihre Spitze zu stellen und so sein rechtmässiges Erbe wieder zu erobern. Der Nabob ist von dem Treiben der Verschworenen unterrichtet, sieht scheinbar ruhig zu und folgt ihren Plänen bis zum entscheidenden Schlage. Tamburan überfällt mit seinen Kriegern die Verschworenen, entwaffnet sie und verurtheilt Rama und Pando zum Tode. Tamburan droht Pando: »Du wolltest mir die Krone rauben. Ja, gross soll meine Rache sein.« Es verwandelte sich indessen zu Aller Ueberraschung die Rache in Edelmuth. Tamburan zeigt Pando die Krone. »Siehe, diese Krone, sie ist mein. Dir hat mein Vater sie geraubt. Doch keine Macht entreisst sie mir. Jetzt setze sie

auch ferner auf Dein Haupt.« Die Oper endet natürlich mit grossem Jubel. Auch ein Hofnarr fehlt darin nicht — Baradra.

Man sieht, die Anlage der ganzen Oper ist ein alltägliches Machwerk, ohne eigentlichen inneren lebendigen Organismus. Vogler nahm den Operntext wohl wegen seiner moralischen Tendenz in Angriff und arbeitete fleissig daran.

Zu dieser Zeit war das musikalische Wien in drei Parteien getheilt, in die italienische, französische und deutsche Partei. Das kritische Urtheil über eine Oper fiel desshalb immer im Geiste der Partei aus, welche die herrschende war. In diesem Augenblicke hatte die französische Partei die Oberhand. Die Anhänger von Gretry, Dalairac und Paer suchten Vogler durch Chicanen aller Art in seinem Wege zu hindern. Endlich am 17. Mai 1807 ging die Oper über die Bühne mit ungeheurem Beifall, während Beethovens Leonora gerade 9 Monate später so kalt aufgenommen wurde, dass Beethoven sie von der Bühne zurückzog.

Weber schrieb unterm 4. Juni 1804 an seinen Freund Susan:*) «Voglers Oper hat das Theater an der Wien gerettet, indem viele vorhergegangene Opern durchfielen. Die Ouvertura ist eine ächte Schilderung von Rache und Edelmuth, ein äusserst streng gearbeitetes Ganzes aus G-moll, dem sich die äusserst fliessende Introduction aus B-dur (Chor) rein siebenstimmig wohlthuend anschliesst; sie gefiel sehr u. s. f. Das Terzett aus C-dur, bloss mit Bratsche und Bass begleitet, zwischen Pando, Mahadone und dem Höfling Baradra trefflich von Herrn Caché gespielt, der Beide ausforschen will, was sie eigentlich an dem Hof Tamburans suchten. — Es ist äusserst fein komisch, wurde mit Enthusiasmus aufgenommen und musste jedesmal wiederholt werden.»

Merkwürdig ist, dass einem Berichterstatter der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« sehr häufig gerade das missfiel, was unsern Weber entzückte. Es charakterisirt sich hier wieder Nord und Süd.

Vogler gab in Wien auch eine Reihe geistlicher Concerte und führte eine Anzahl seiner Ouverturen, darunter jene zu »Sullas Tod« auf.

Vogler wurde auch vom Fürsten Esterhazy mit Begeisterung aufgenommen, musste eigens eine Messe für ihn componiren, zu

*) Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. I. Quartal pag. 27.

deren Direction Vogler seinen Freund Gänsbacher nach Eisenstadt schickte.

Es hatte sich Vogler ein sich immer vergrösserndes Feld seiner Thätigkeit eröffnet. — Er hatte für 20 Vorstellungen seiner Oper 2500 Gulden zugesichert erhalten. Allein am 24. Juni 1804 trat Sonnleithner von der Direction des Theaters an der Wien zurück und Schikaneder trat wieder an seine Stelle. Indessen war man in Wien trüber Zukunft halber in den hohen Kreisen missgestimmt und Vogler fand sich nicht mehr heimisch in Wien.

Napoleon hatte sich am 18. Mai 1804 zum Kaiser der Franzosen erklärt. Kaiser Franz II. sah recht gut voraus, was da kommen würde — das Ende des alten deutschen Reiches. Franz II. wollte für seine Krone bis zum letzten Augenblick kämpfen. England bot ihm aufrichtig seine Hilfe an, Russland trügerisch, Preussen wollte von einer Unterstützung des Kaisers nichts wissen, auf das kleine Bayern, von Oesterreichern bedrängt, das zwischen dem neuen Kaiserreiche und Oesterreich stand, hatte man grossen Verdacht, in ein Bündniss mit Napoleon treten zu wollen, das wirklich am 24. August nach langem Zaudern in aller Stille geschlossen wurde.

Vogler, dem für sein armes Vaterland bangte, ging über Lambach und Salzburg nach München zurück. In Salzburg stieg er im Kloster St. Peter ab und simplificirte die Klosterorgel nach seinem Plane. Am 4. August celebrirte er das Hochamt, wo seine Messe in D-moll von allen Musikern Salzburgs aufgeführt wurde. Montag am 5. gab er dem Publikum eine Probe von den Resultaten seines Simplificationssystems unter ungeheurem Beifall. Gerade durch diese Concerte trat ihm Michael Haydn bewundernd näher. Am 22. August 1805 reiste er endlich nach München, wo er mit offenen Armen empfangen wurde. Er hatte rasch im Evangelischen Bethause die Orgel nach seinem Simplificationssystem umgeschaffen, liess sich öfter auf seiner simplificirten Orgel hören und gab überhaupt viele Orgelconcerte.

Am Weihnachtsfeste hatte Vogler in der Hofkirche seine Pastoralmesse aufgeführt. Sein ehemaliger Schüler Peter Winter, der seinen früher angebeteten Lehrer jetzt mit scheelen Augen betrachtete, führte gleich darauf auch eine Pastoralmesse seiner eigenen Composition auf, fiel aber damit vollkommen durch. Je mehr sich das Publikum Vogler anschloss, desto feindseliger wurde ihm der neue Capellmeister Winter. — Vogler brillirte in allen hohen und

höchsten Gesellschaften, und der Kronprinz, nachmalige König Ludwig I., war ihm vor Allem gewogen.

Am 1. Januar 1806 wurde Bayern unter dem Jubel des Volkes als Königreich proclamirt. Napoleon war schon seit 31. December 1805 in München, vorzüglich um der Hochzeitsfeier seines Adoptivsohnes Eugen, dem Vicekönig von Italien, beizuwohnen. Augusta Amalia, 18 Jahre alt, Tochter des nunmehrigen Königs Maximilian I. von Bayern, wählte Napoleon als Braut des Vicekönigs. Am 15. Jänner 1806 wurde, während die Tage mit ausserordentlichen Festlichkeiten verflossen, Voglers Oper »Castor und Pollux« mit allem möglichen Glanz unter seiner Direction aufgeführt. Der Kaiser, alle kaiserlichen und königlichen Herrschaften glänzten in den Logen, die Oper schloss mit einem Hochzeitsliede, ebenfalls von Vogler componirt.

Die Hauptrollen waren ursprünglich für zwei Castraten geschrieben. Vogler passte die Rolle des Pollux dem Tenoristen Tochtermann an, den Castor sang die Hoftheatersängerin Signora Payerl.

Am 20. April wurde bei Hofe im bayerischen Ritter-Concerte seine bayerische Nationalsymphonie mit Chören gegeben. Es war aber diese seine bereits 1799 componirte Symphonie aus C-dur mit Chören und einigen Einlagen versehen. Vogler componirte in München viel, war überall gefeiert und hoffte auf eine Wieder-Anstellung, die er aber trotz aller hohen und höchsten Freunde nicht erringen konnte.

Diese Ereignisse eröffnen uns wieder einen tiefen Einblick in das menschliche Leben und Treiben. Im Jahre 1782 schrieb der Pfarrer Junker in seinem Almanache und 1788 in der »Musikalischen Realzeitung« pag. 70: »Voglers beinahe einziger Freund und Gesellschafter, innigster Herzensfreund war Winter, jetzt Director der Instrumentalmusik in München; nur Schade, dass dieser Mann Voglers Eitelkeit täglich Opfer bringt.« Dieser Herzensfreund ist nun zum grimmigen Feinde geworden, — einzig darum, weil der päpstliche Protonotar Vogler dem rüden, unbehilflichen Capellmeister Winter in seiner angestrebten Stellung gefährlich schien.

Zu der enttäuschten Hoffnung Voglers kam eine neue Fatalität. Im Jahre 1806 blieb zum erstenmal sein Pensions-Gehalt von Schweden her aus und die dermalige Regierung kümmerte sich um die Verfügung des verstorbenen Königs nicht mehr. Trotz aller Bemüh-

ungen und Verhandlungen mit dem schwedischen Gesandten, wurde die lebenslänglich bedungene jährliche Pension nicht mehr ausbezahlt.

Vogler, den der Kronprinz, nachmalige König Ludwig I., noch in eine Sitzung der Münchener Academie eingeführt, die ihn zu ihrem Ehrenmitgliede ernannte, verlor endlich bei dem langen Zögern des Hofes die Geduld, durchreiste wieder Bayern und die Rheinlande und suchte seine alten Freunde heim.

Im Juni treffen wir ihn in Mannheim mit seinem Gönner, dem nunmehrigen Grossherzog von Darmstadt, zusammen. Vogler erzählte seine Schicksale und Hoffnungen, während dieser ihm entgegnete: »Machen Sie es kurz, treten Sie in meine Dienste, verlangen Sie, was Sie wollen; ich mache Sie zu meinem Capellmeister, ohne Sie zu einer bestimmten abgegrenzten Leistung zu verpflichten.« Vogler nahm die Anstellung mit Dank an, die vom 1. Juli 1807 datirt. Seine Forderungen legte Vogler dem Grossherzog in einem Briefe vor, der wie gewöhnlich ohne Datum ist. Er verlangte darin unter Anderm 2200 Gulden Gehalt vom 1. Juli 1807 angefangen, freie Wohnung, Kost u. s. w.: Forderungen, die alle der Grossherzog grossmüthig bewilligte; zugleich wünschte er bei allen Bauten, seien es Kirchen, Schulen, Lehr- oder Hörsäle, in acustischer Rücksicht Referent zu sein.

Am 24. August langte Vogler, wie er selbst schreibt, nach einer Abwesenheit von 17 Jahren in Darmstadt an, seinen neuen Posten antretend.

Seine Biographen freuen sich, dass der vielgereiste Ulysses endlich am Darmstädtischen Hofe, seiner Heimath, ein Ruheplätzchen gefunden habe. Das hätte es wohl für ihn sein können, wenn er nicht Vogler gewesen wäre. Auch hier, wie überall, nahm seine Ruhe wieder bald ihr Ende. Nach allen Seiten hin rastlos suchend, strebend, erstrebte sich seine Thätigkeit immer einen anderen Mittelpunkt und sein Ithaka fand er nur im Grabe.

Vogler, den der Grossherzog mit allen seinen Orden auszeichnete, war mehr Freund als Diener des Grossherzogs. Er speiste beinahe täglich an der herzoglichen Tafel und wurde Lehrer der Grossherzogin.

Vogler war überhaupt ein sehr heiterer und würdiger Gast, der, aus dem unerschöpflichen Schatz seines vielbewegten Lebens schöpfend, an der grossherzoglichen Tafel scherzend mehr zur

Reformation der mehr dilettantisch wirkenden Musik am grossherzoglichen Hofe beitrug als lange und langweilige amtliche Vorschläge. Mit Vogler begann eine neue Musikepoche in Darmstadt, sagt Gerber sehr gut, das Veraltete wich unwillkürlich zurück, natürlich nicht ohne Bitterkeit und Kampf. So erregte z. B. Voglers Stellung und Wirken am Darmstädtischen Hofe die Eifersucht des bisher fungirenden ersten Capellmeisters, der sich zurückgesetzt wähnte und endlich in seiner Melancholie sich eine Kugel durch den Kopf jagte.

Der Grossherzog besass eine tüchtige Militärmusik, Instrumentalvirtuosen und auch Sänger; aber es fehlte an einem Sängerchor und einem eigentlichen vollen Orchester zur Aufführung grosser Tonwerke. Der Grossherzog hatte sich so viel als möglich durch einen sehr glücklichen Gedanken zu helfen gesucht. Er gründete seinen Hof-Dilettanten-Chor, indem er musikalisch begabte Mädchen und Frauen aus den gebildeten Ständen animirte, Unterricht im Gesang und der Musik überhaupt zu nehmen. Auch die Schüler der höheren Gymnasialclassen wurden dem Chore eingereiht. Der Wunsch des Grossherzogs, den man vorzüglich in dieser Hinsicht wohl zu würdigen wusste, war hinreichend, dass sich auch Männer mit musikalischen Anlagen dem Hof-Dilettanten-Chore einreihen liessen, so dass man es als eine Art von Bevorzugung ansah, Mitglied dieses Chors zu sein, den ein Vogler unter seine Leitung nahm. Die Mitglieder des Hof-Dilettanten-Chors bekamen natürlich keine Besoldung, aber hie und da glänzende Präsente.

Auch das Hoftheater musste neu eingerichtet und zur Darstellung grosser Musikwerke zweckmässig umgeformt werden. Eine eigentliche, den Anforderungen der Zeit entsprechende musikalische Bibliothek musste gleichfalls gegründet werden. Ja, der Grossherzog war wirklich so grossmüthig, dass er seinem neuen Geheimrath und Capellmeister sogar Voglers eigene Compositionen für die musikalische Bibliothek abkaufte und in der nobelsten Weise bezahlte.

So entstanden nach und nach die berühmten Concerte, im Concertsaale des Schlosses gegeben, wo Voglers Werke, namentlich Kirchencompositionen, sehr häufig zur Aufführung kamen.

Grössere Concerte wurden immer auch an den drei Tagen in der Charwoche aufgeführt. Da kamen die Voglerschen Kirchenwerke zur vollendeten Aufführung. In der Kirche stand der Grossherzog gewöhnlich auf der Kanzel mit dem Tactstock in der Hand, Vogler sass an der Orgel.

Bei einer Aufführung seiner Pastoralmesse gerieth Vogler auf der Orgel präludirend so in Begeisterung, dass der Grossherzog gerührt ausrief: »Vogler, nach einem solchen Spiele kann man ja keine andere Musik weiter hören.«

Vogler benutzte seinen ausbedungenen Urlaub zu Ausflügen nach Mainz und vor Allem nach München. Er hatte damals die Ausführung der grossen, nach seinem System zu erbauenden Orgel in der St. Peterskirche zu überwachen. In München lebte eine Schwester Voglers als Gesellschaftsdame. Sie war in ihrer Jugend nicht ohne Schönheit, besass Bildung, war sehr geistreich und sah bei Anwesenheit ihres Bruders stets einen Kreis geistreicher Männer um sich versammelt.

Im Jahre 1809 war endlich die Orgel in der Peterskirche fertig und Vogler gab das erste Probeconcert am Montag, den 16. October 1809 Abends 6 Uhr zum Besten der Wittwen und Waisen der im Felde gefallenen bayrischen Krieger. Der König und die Königin und der ganze Hof war gegenwärtig und vom Publikum, was nur Platz in der Kirche finden konnte. Die Billete mussten bei der Polizei gelöst werden. Das musikalische Publicum war entzückt, die Blätter sprachen von Engelstimmen in der Orgel. Die Probe musste wiederholt werden und fand am Donnerstag, den 19. October 1809 statt.

Vogler wurde am Hofe mit Beifall überschüttet. Der Minister Hompesch zweifelte, ob man im Orgelbau noch weiter schreiten könne. Vogler sagte: Ja. Er hatte eben sein Triorganon entworfen, eine Orgel mit drei mit einander verbundenen Spieltischen, wo drei Organisten zugleich zusammen spielten, während der Hauptorganist, wie er wollte, die Register der Gesammtorgel benutzen konnte, wenn er allein spielte. Vogler schritt an die Ausführung auch dieses riesigen Planes, der aber leider, durch gegnerische Einwirkung vereitelt, seine Mittel erschöpfte und Veranlassung zu manch herber Stunde seiner letzten Jahre wurde.

Dem Jahre 1809 verdanken wir sein schönes Requiem in Es auf den Tod Haydns.

Das Jahr 1810 ist das bedeutendste in Voglers Leben und auch nicht ohne Bedeutung für die musikalische Entwicklung, namentlich der Oper.

In Berlin hatte am Anfange dieses Jahrhunderts Jakob Meyerbeer die Aufmerksamkeit des Publikums als Klaviervirtuose erregt,

und schon eine Cantate zum Geburtstage seines Vaters componirt. Der junge Mann sollte endlich rationellen gründlichen Unterricht in der Composition bekommen und man ersah dazu den Maurermeister Zelter,*) den Albrechtsberger Berlins. Der trockene, langsam fortschreitende Lehrgang Zelters sagte dem strebsamen Meyerbeer nicht zu und doch war es sehr schwer, bei Zelters Ruf als Lehrer sich ohne Nachtheil für die spätere Laufbahn loszulösen. Jakob Meyerbeer und sein Bruder waren selbstverständlich auch Mitglieder des von Zelter gegründeten Singvereins. Um sich praktischer auszubilden, vertraute sich Meyerbeer dem Capellmeister Bernhard Anselm Weber, dem Schüler Voglers, an, der den jungen Genius in das musikalisch-schöpferische Leben einführte. Als der Schüler in seinem Lehrgang zur Fuge gelangte, schrieb er eine solche nach herkömmlichem Gebrauch über den Text: Gott, des Weltalls Herr, der ist König des Ruhms, Halleluja!

Weber sandte die Arbeit seines Schülers an seinen ehemaligen Lehrer und Freund Vogler in Darmstadt. Statt der Antwort kam die Fuge Meyerbeers von Vogler umgearbeitet und mit einer Abhandlung über die rationelle Verfertigung einer Fuge **) zurück. Meyerbeer, über diese Abhandlung, die ihm zuerst das Wesen einer Fuge klar machte, entzückt, bot Alles auf, in der Schule dieses Meisters sich auszubilden. Eine zweite Fuge begleitete einen bescheiden anfragenden Brief nach Darmstadt. Vogler schrieb zurück: »Kommen Sie. Die Kunst eröffnet Ihnen eine grosse Zukunft. Kommen Sie zu mir nach Darmstadt. Sie sollen wie ein Sohn des Hauses gehalten werden, und an der Quelle den Durst nach musikalischen Kenntnissen löschen.« Der neunzehnjährige Meyerbeer kam auch wirklich Anfangs April in Begleitung seines Hofmeisters, des Professors Wolfssohn, zu Vogler nach Darmstadt und wohnte in dessen Hause. Nennen wir es Zufall? Am 4. April langte Carl Maria v. Weber, den Vogler von Wien aus als Capellmeister nach Prag empfohlen hatte, bei Vogler an, und 10 Tage später, nämlich am 14. April 1810, begrüsste der Tiroler Held, der 32 Jahre alte Gänsbacher, seinen alten Lehrer und Freund Vogler. Gänsbacher war von einer langen

*) Zelter musste nach dem Willen seines Vaters dessen Handwerk erlernen und etablirte sich 25 Jahre alt als Maurermeister in Berlin.

**) Aus dieser Abhandlung ist Voglers Schrift: »System für den Fugenbau« als Einleitung zur harmonischen Gesangsverbindung nebst 35 Seiten erklärender Notenbeispiele geworden, die André aus dem Nachlasse Voglers erstanden und publicirt hat.

Krankheit genesen und trauernd hatte er sein unglückliches Tirol verlassen. Es hatte sich so ein würdiges Kleeblatt bei Vogler in Darmstadt zusammengefunden. Meyerbeer war überaus reich, Weber überaus arm — Gänsbacher, der eben alle seine Ersparnisse mit seinem wiedergefundenen alten Mütterchen getheilt hatte, war nicht weniger beschränkt. Beide wohnten bei einer alten Feldwebelswittwe, zahlten für den Mittagstisch 16 Kreuzer, für den Abendtisch 9 Kreuzer, für Zimmer und Bett monatlich 5 Gulden; Frühstück zu nehmen, erlaubten unsere Finanzen nicht, erzählt Weber. Alle drei, so zufällig vereinigt, hatten ihr Auge und ihre Hoffnung auf »Papa« Vogler, wie sie ihn immer nannten, gerichtet — alle vereinigte dasselbe Streben nach Vollendung und machte sie alle rasch zu den innigsten Freunden. Der Tiroler, der Süddeutsche und der Norddeutsche fanden sich im innigsten Verbande trotz ihrer innern so verschiedenen Anlagen. Meyerbeer war, wie Gänsbacher schreibt, eben ganz ein Berliner: »Durch ihn lernte ich die damalige frivole Berliner Welt kennen, Meyerbeer war ein feingebildeter Mensch, kannte die berühmtesten Künstler, die schönsten Weiber, kurz Alles, was zum Schönen gehört, war ein ausserordentlicher Enthusiast für Theatercomposition, in welcher Gattung er einst zu brilliren hoffte.«

Meyerbeer war ernster als seine Studiengenossen, unermüdet studirend, während die zwei Andern lustig musicirten in den Kneipen, dem Landvolke seine Lieder entlockend. Bei allen Ausflügen und Unternehmungen musikalischer Art machte der gutmüthige noble Meyerbeer gewöhnlich den Cassier für seine beiden armen Freunde.

Zum eigentlichen Unterricht für seine Schüler wählte Vogler besonders Händels und seine eigenen Werke. Seine Schüler mussten z. B. deutsche Psalmen nach Mendelssohns Uebersetzung vierstimmig schreiben. »Wir übergaben«, sagt Weber, »unsere Arbeiten Vogler zur Einsicht, der sie kritisch beleuchtete und uns seine Ansichten mittheilte, nicht selten übernahm er auch die Analyse verschiedener Meisterwerke.«

Vogler schreibt an die Reichsgräfin Firmian (10. Juli 1810), die Gänsbacher als ihren Verwalter wieder zurückverlangte: »Jeden Tag liefert jeder seine eigenen Compositionen, manchmal lege ich ihnen sammt und sonders eine schwere Aufgabe vor. Jeden Vor- und Nachmittag hören und zergliedern wir eine von meinen Arbeiten oder die Arbeit eines anderen, aber immer classischen Compositeurs.

Die Frucht eines 56jährigen Studiums theile ich ihnen väterlich mit, ja sie lernen oft vom 62jährigen, was der 61jährige selbst noch nicht wusste, weil sie selbst zum Erfinden Gelegenheit haben. Nebst dem geniesst Gänsbacher bei allen Hofproben den freien Eintritt.«

Oft begleiteten die jungen Männer ihren Meister, den grössten Orgelspieler damaliger Zeit, in eine der Kirchen. »Niemals«, so versicherte Weber oft, »hat Vogler so unmittelbar in seinen Phantasien und Präludiën aus dem Urquell des Schönen getrunken, als wenn er nur vor seinen drei lieben Jungen, wie er sie gerne nannte, in den Engelsstimmen und Donnerworten der Orgel wirkte«.*) So kam es, dass er seine Schüler durch die Orgel in seine Kunst zu instrumentiren einführte, aus der die heutige Kunst zu instrumentiren ihre Elemente schöpfte. Auch auf der Orgel mussten seine Schüler wechselsweise mit ihm ein Thema ausführen. Um seine Schüler in seine unvergleichliche Kunst, in die Tonwirkung und die Tonwelt des Instrumentalchors einzuführen, dazu eigneten sich Voglers eigene Werke am allerbesten. Er übte seine Schüler in allen Stylen in freien Phantasien, setzte, wenn er guter Laune war, z. B. eine Spieldose auf das Clavier und liess sie ein Stück spielen. Nun mussten seine »Jünger« darüber her — über dies Thema zu phantasiren, dieses Thema zu variiren, wobei Weber gewöhnlich den Preis errang. Uebrigens bemerkte er seinen Schülern sogleich, sobald sie grössere Werke unter seiner Leitung ausarbeiten wollten: »Dies sei eurem Genius allein überlassen; wenn ihr ordentlich buchstabiren gelernt habt und dann euer Genius euch nicht selbst den rechten Weg führt, seid ihr verloren.«

Die drei Freunde machten natürlich rasch Bekanntschaften mit allen Musikern und Musikfreunden der Umgebung, wobei sich Gottfried Weber rasch dem Trifolium mit wärmster Freundschaft anschloss. Mannheim und Heidelberg mit seinem Burschenleben, mit dem unser Weber so sehr sympathisirte, nahmen sie bei ihren Ausflügen gerne auf, während das Trifolium in Darmstadt fast ganz unbeachtet blieb, ja der Grossherzog selbst begann es Vogler übel anzurechnen, dass die lustige junge Gesellschaft, die bereits einen gewissen Ruf erlangt hatte, sich um seine Protection so wenig zu kümmern schien.

*) Carl Maria v. Weber, ein Lebensbild. 1864. I. pag. 199.

Dazu kam noch der unselige Eigensinn Voglers, der in seinem Eifer vergass, dass sein Freund und Beschützer ein Grossherzog sei. Bei einer Probe vom Voglerschen Psalmenwerke, bei welchem der Grossherzog gewöhnlich selbst am Pulte stand und wahrscheinlich selbst ermüdet Vogler zurief, achtete Vogler auf den Befehl des Grossherzogs nicht. Vogler, dem das Gelingen dieses Psalmes am meisten am Herzen lag, klopfte, am Flügel sitzend, zur Wiederholung. Der Grossherzog, beleidigt, schlug die Partitur zu und entfernte sich. Das innige Verhältniss zwischen dem Grossherzoge und Vogler war nun leider für immer zerstört, obwohl er seinen Vogler noch bis zu seinem Ende, wie wir bald sehen werden, liebevoll trug und hielt. Seine Schülerin indessen, die Grossherzogin, hatte ihm unveränderliche Liebe bis zu seinem Tode bewahrt.

Gerade zu seinem 61. Geburtstage, den Voglers Schüler und Freunde in Darmstadt so feierlich zu begehen gedachten, erschütterte dieses unerwartete Ereigniss den Greis so sehr, dass er für die Feier, die ihm seine Lieben bereitet hatten, beinahe unempfindlich blieb und zum Danken sich nur mit Mühe sammeln konnte. Mit dieser ersten Verstimmung begann eine Reihe von Missgeschicken, die Voglers letzte Tage so sehr trübten, Missgeschicke, von welchen seine Umgebung keine Ahnung hatte; nur der Grossherzog wusste davon und half seinem Schützling trotz aller Differenzen treu bis zu seinem Ende.

Dazu rückte die Zeit immer näher, in welcher sich der Papa von seinen Kindern, in denen er neu und wohl unsterblich aufgelebt, trennen sollte. Das Geschick rief am ersten Gänsbacher von seiner Seite. Ein dringender Ruf der Familie Firmian, wie wir bereits gesehen, riss ihn von Voglers Seite und führte ihn nach Böhmen zur Verwaltung der Firmianschen Güter. Er verliess am 10. Juli 1810 Papa Vogler und seine innigen Freunde mit heissen Thränen. Als Zweiten nöthigte Carl Maria von Weber seine precäre Existenz. Weber hatte sich den spärlichen Lebensunterhalt nur durch Concerte, die er in Mannheim gab, durch Aufführung seiner ersten Oper »Sylvana« und durch das spärliche Honorar, das er für seine Variationen von André erhielt, erworben. Der Grossherzog hatte eigentlich auf die drei Voglerschen Schüler mit einer Art Gleichgiltigkeit herabgesehen, weil sie sich um seine musikalische Thätigkeit gar nicht zu bekümmern schienen. Webers Hoffnung auf

eine Anstellung in Mannheim schlug leider fehl. Da rieth ihm Vogler, seine neue Oper »Abu Hassan« dem Grossherzog zu dediciren und zu überreichen. Der Grossherzog genehmigte nicht nur die Dedication, sondern liess ihm auch durch den Capellmeister Mangold 40 Carolinen nebst einem sehr schmeichelhaften Handbillete überreichen. Der Grossherzog erlaubte zugleich die Veranstaltung eines Abschied-Concertes im Schlosse. Es fand am Mittwoch den 6. Februar 1811 statt und trug an 200 Gulden ein. Weber, nun doppelt reich, bezahlte seine Schulden und dachte ernstlich an seine Kunstreise, die ihn zuerst nach München führen sollte. Weber verliess unter unendlichem Schmerze seinen greisen Papa am 14. Februar 1811, während Vogler mit dem Einstudiren seiner Oper »Samori« beschäftigt war. Dieses Einstudiren versetzte den greisen Abt in grosse Aufregung; er wollte seine musikalische Composition in ihrer möglichsten Vollendung — vielleicht zum letzten Male über die Bretter gehen sehen. Diese Arbeit nahm ihn beinahe Tag und Nacht in Anspruch, bis endlich die Oper am 30. Jänner 1811 zum ersten Male auf der Darmstädtischen Bühne erschien.

Die Oper machte einen ausserordentlichen Eindruck und Vogler wurde am nächsten Tage an der grossherzoglichen Tafel mit Jubel empfangen und feierlich mit einem Lorbeerkranze gekrönt.

Auch zu Voglers »Castor und Pollux« wurden Proben gemacht; allein es gelang nicht, die Oper zu Voglers Zufriedenheit einzustudiren.

Die Oper »Samori« musste noch viermal gegeben werden und wurde im Ganzen bis zum Jahre 1815 zwölfmal vor das Darmstädter und fremde Publikum gebracht, gerade so viel mal, wie Glucks »Iphigenie in Tauris«.

Von Voglers Schüler-Dreiklang blieb zuletzt Meyerbeer allein zurück, den Vogler endlich beinahe mit Gewalt in die Welt hinausdrängen musste.

In seiner Einsamkeit erwachte in Vogler wieder die Liebe zu seiner Vaterstadt. Die Früchte der Zeit, von der Schiller singt: »Und das Band der Länder ist gehoben und die alten Formen stürzen ein«, hatte auch seine Vaterstadt Würzburg hinreichend gekostet. Das alte Fürstbisthum Würzburg war in ein Grossherzogthum verwandelt worden. Der letzte Fürstbischof Georg Carl v. Fechenbach wurde, wie er das längst vorausgesehen, 1805 pensio-

nirt und Ferdinand III., der aus seinem Grossherzogthum Toskana vertrieben und inzwischen mit dem Erzstift Salzburg entschädigt worden war (wo ihm Vogler Besuch abgestattet hatte) erhielt Würzburg, das zum Churfürstenthum umgewandelt worden.

Schon 1809, nachdem er in München sein Simplificationssystem in der Orgel der St. Peterskirche practisch angewendet hatte, ernannte ihn der polytechnische Verein zu Würzburg zu seinem Ehrenmitgliede. »Mit bescheidenem Danke nahm der grosse Mann das Diplom an«, schreibt Fröhlich.

Vogler wünschte seiner Vaterstadt ein bleibendes Denkmal seines Simplificationssystems, seiner vieljährigen Forschungen zu geben. Auch sein letzter Schüler Meyerbeer führte hie und da die vermittelnde Correspondenz mit dem Professor Fröhlich in Würzburg — so liegt noch ein Brief Meyerbeers vom 19. October 1811 vor, der unter anderem besagt, dass Vogler, da die Neumünsterkirche noch zu einem Heumagazin benutzt würde, sich entschlossen habe, auf der Franziskaner-Orgel zu spielen.

Mit Beginn des Jahres 1812 war indessen die Neumünsterkirche von ihrem Heuinhalte geleert worden und Vogler erhielt die Ermächtigung, die Orgel nach seinem System zu simplificiren. Die Orgel enthielt zwei Manuale, das erste zu 12, das untere zu 9 Register. Das Pedal enthielt drei Register.

Vogler führte die Umschaffung der Orgel nach seinem System grössten Theils auf seine Kosten durch und publicirte darüber einen »Vergleichungsplan der nach dem Voglerschen Simplificationssystem umgeschaffenen Neumünster-Orgel in Würzburg« auf 15 Seiten in Quart (Stahel 1812), in welchem er zum ersten und einzigen Male die Basis seines Systems vollständig in 7 Paragraphen entwickelte.

Man sieht hier mit Bewunderung, auf welche tiefen akustischen Erfahrungen und Verhältnisse das erste rationelle Orgelbauystem gegründet war.

I. Die erste Rubrik zerfällt in drei Abtheilungen: Akustik, Aesthetik, Mechanik.
II. Quantität und Qualität.
III. Declinations-Controle.
IV. Pfeifenzahl, Stärke, Mannigfaltigkeit.
V. Summe der Qualität.
VI. Summe der Quantität und harmonischen Relation.
VII. Temperatur und endlich Schluss, Fortpflanzung der Schallstrahlen.

Würzburg war schon bei den Proben von der neuen Orgel entzückt; ein grosses Concert stand in Erwartung — da vernichtete wieder ein neues unglückliches Verhängniss die Hoffnung Voglers. Vogler hatte dem Churfürsten Ferdinand schon in Salzburg seine Aufwartung gemacht und mehreren Hofconcerten beigewohnt. Diese Hofconcerte waren, wie dies wohl an allen Höfen der Fall ist, Lückenbüsser, welche die bestimmte Abendzeit mit Musik ausfüllen mussten. Man führte da die grossartigsten Compositionen auf, ohne sie gehörig einstudirt zu haben. Da wurde gerade die empfindlichste Seite seines musikalischen Herzens getroffen. Er machte unvorsichtiger Weise seinem Herzen Luft über den Schlendrian, Werke der Art so leichtsinnig zu misshandeln, wodurch der Grossherzog aufs Tiefste beleidigt wurde — diese Beleidigung erstreckte sich natürlich pflichtgemäss auf die nächste Umgebung des Grossherzogs und der Zorn über Vogler wurde immer grösser, je weiter sich die Kreise von dem Mittelpuncte des fürstlichen Zornes entfernten; sogar bis auf die Professoren herab war Alles gegen Vogler.

Das Concert ward vom Hofe und von den sich an dem Hofe sonnenden Gästen gar nicht besucht und Vogler traf wieder ein bedeutender pecuniärer Verlust.

Die eigentlichen Freunde Voglers veranstalteten in der Gesellschaft Museum (jetzt Harmonie) am 20. März 1812 einen Concert-Abend. Vogler wurde mit einem Chor, von Seuffert gedichtet, von Fröhlich in Musik gesetzt, empfangen. Vogler phantasierte auf dem Flügel mit einer Begeisterung, in der er Alles wieder vergass, was ihm Schmähliches in seiner Vaterstadt begegnet war.

Vogler begab sich dann mit seinem letzten, von ihm unzertrennlichen Schüler Meyerbeer über Nürnberg und Erlangen, wo er Concerte gab, nach München, zur Vollendung seines Simplificationssystems — des Triorganons.

Da überraschte ihn noch eine letzte Anerkennung. Die Academie der Wissenschaften und der schönen Künste in Livorno hatte ihn zu ihrem Mitglied erwählt und ihm ein wunderschönes künstlerisch ausgestattetes Diplom überschickt und zugleich zu Beiträgen für den »Atto« eingeladen.

Zur Aufstellung seines Triorganons war die jetzige St. Michaelshofkirche, damalige Johanniter- oder Maltheserkirche zum hl. Michael, ehemalige Jesuiten-, jetzt Hofkirche gewählt.

Leider hatte er es hier nicht mehr mit der eigentlich bayerischen Regierungsbehörde, sondern mit der Centralgüteradministration des ehemaligen Johanniterordens zu thun. Diese Centraladministration hatte für Kunst und Musik nicht den geringsten Sinn — es war eine Gesellschaft von ehemaligen Administratoren, die schon daran dachten, die eben unter dem Hofcaplan J. B. Schmid und dem Organisten Caspar Ett aufblühende, dem Classischen sich zuwendende Kirchenmusik zu zerstören. Unserm Vogler wurde zuerst als Probe die Umarbeitung der seit nahe einem Jahrhundert bestehenden Orgel auf dem Chor der St. Michaelskirche zugewiesen. Die Orgel war von dem trefflichen Orgelbauer Fuchs in Donauwörth erbaut, hatte zwei Manuale, ein Pedal und 23 klingende Stimmen, aber, wie alle süddeutschen Orgeln nur die sogenannte kurze Octave. Vogler liess sie nach seinem Simplificationssystem durch den geschickten Orgelbauer Rainer, den er mit sich führte, umbauen und erzielte dabei interessante Resultate.

Vogler war zur Ausführung seines Werkes im August 1812 nach München gekommen; er erwarb die zwei Modelle zu den sogenannten Maschinenpauken, die der bayerische Hofmusiker Cramer erfunden hatte und sandte sie dem Grossherzog nach Darmstadt, und bat, da er schon 5 Monate abwesend gewesen, noch um einen Monat Urlaub, um die provisorische Orgel in der St. Michaelskirche vollenden zu können.

Am 19. October 1812 schreibt er dem Grossherzog, dass die Orgel vollendet sei und dass er sie am 1. November spielen wolle. An diesem Tag spielte er auf der Orgel bei einem Hochamte.

Um die Orgel dem Publikum vorzuführen, veranstaltete er ein Concert spirituel am 16. November Abends zum Besten der Hinterlassenen der im Felde gefallenen bayerischen Krieger. Da war Meyerbeer an einer Seite, der Organist der St. Michaelskirche Caspar Ett auf der anderen Seite, und besorgten die Stellung der Register während des Concertes.

Meyerbeers Oper, »Jephthas Tochter«, oder später »Jephthas Gelübde« hatte das Münchener Theater angenommen und den Componisten zur Leitung der letzten Proben eingeladen. Er war mit seinem Lehrer Vogler in München eingetroffen. Am Mittwoch den 23. December 1812 ging das Werk zum erstenmal unter Fränzels Direction über die Bühne, zum zweitenmal bei aufgehobenem Abonnement Montag den 28. December 1812. Die Oper erregte bei

Künstlern und Kunstfreunden grosse Begeisterung — bei dem Publikum verhinderte der elende Text einen tieferen Eindruck. Meyerbeer, der sich in verschiedenen Gesellschaften Münchens durch sein eminentes Clavierspiel und noch mehr durch seine Kunst der Improvisation die Bewunderung und Verehrung der Münchener errang, ging getrost nach Berlin zurück; denn Vogler hatte ihm ernstlich angedeutet: Er könne und habe gelernt, was überhaupt zu lernen und zu lehren möglich sei. Er solle nur in die Welt hinaus und auf eigenen Füssen stehen. Vogler sei überzeugt, er werde seinem Lehrer Ehre machen und die Bewunderung der Welt erwerben.

Mit dem letzten Schüler Voglers schien auch sein Glück zu weichen. Die simplificirte Orgel in der St. Michaelskirche hatte grosse Bewunderung erregt und doch hatte die Centralgüteradministration keine Lust mehr, den mit Vogler eingegangenen Contract über Herstellung des Triorganons zu erfüllen, unter dem Vorgeben, die sogenannte provisorische Orgel in der St. Michaelskirche genüge vollkommen, ebenso müsse sie sich wegen des hohen Alters des Abtes bezüglich der Ausführung sicher stellen. Vogler wollte sein eigenes berühmtes Orchestrion und ein zweites ihm gehöriges ähnliches Instrument dem Triorganon einverleiben. Vogler und sein Orgelbauer waren in voller Thätigkeit, als die Centralverwaltung den Contract rückgängig machen wollte. Die Centraladministration erklärte categorisch, der Contract sei aufgegeben und sie behalte Voglers Orchestrion einstweilen als Pfand.

Vogler schrieb mit Entsetzen unterm 20. October an seinen Grossherzog: »Meine Einnahmen waren 20,000 fl., meine Auslagen 43,000 fl., mein Verlust 20,000 fl. — ich bin ruinirt!« Sein Freund, der ehemalige Minister Freiherr von Hompesch, der eigentlich Vogler zu dem Bau veranlasst hatte und unterstützte, war bereits den 9. December 1809 gestorben. Vogler stand also hilflos der Centralgüteradministration gegenüber.

Er sah sich genöthigt, seinen Grossherzog um Vorausbezahlung seiner vierteljährlichen Besoldung von 200 Louisd'or und um einen neuen Urlaub zu bitten, was der Grossherzog auch bewilligte. Vogler war in Verzweiflung. Als »Banquerotirer«, schreibt er dem Grossherzog am 15. Jänner 1813, »kann ich nach Darmstadt nicht zurückkehren. Meine politische Existenz ist dahin, ich verlasse Haus und Hof. Mein Haus mit seinen Effecten ist auf 25,579 fl. taxirt worden, damit werden meine Schulden überflüssig gezahlt werden,

und ich retirire mich in das Kloster, in dem ich mich vor 43 Jahren einkleiden lassen wollte, als ich vom Churfürst Carl Theodor die Ernennung zum Aumonier erhielt.« Er schreibt ferner: »Gehe ich ins Kloster, so träfe mich das Schmerzlichste, meinen grossherzoglich gnädigsten Herrn und Gönner verlassen zu müssen!« Indessen die Hoffnung zeigt ihm noch den letzten Rettungsanker. Der gütige Grossherzog legte sich auch hier wieder in's Mittel. Von all' dem Jammer, der in München Voglers Herz erfüllte, hatten seine Freunde und Gönner in München keine Ahnung. Vogler war immer in Gesellschaften der heitere Mann, der geistreiche Erzähler.

Das berühmte Orchestrion verschwand aus der musikalischen Welt, kein Mensch hatte eine Ahnung von dem Schicksal des Instrumentes, auf welches Vogler über 24,000 fl. verwendet hatte. Es wurde zerlegt, wie es angekommen, im Speicher des kgl. Lustschlosses zu Schleissheim aufbewahrt und vergessen, einige Pfeifen wurden zur Orgel der dortigen Hofcapelle verwendet. Endlich verschwanden auch die letzten Orgelpfeifen und so der letzte Rest des Instrumentes spurlos.

»Ich habe«, schreibt er, »im Winter bedeutende Summen einzunehmen, die man mir mit Freuden bezahlen wird. Schon hat der Fürst Esterhazy sich erkundigen lassen, ob ich noch lebe. Vor 8 Jahren haben die Fürsten Lobkowitz, Schwarzenberg, Esterhazy, die Grafen Appony, Palfy, Erdödy und Brunner einen Contract über Composition geistlicher Musik, einen wichtigen Contract, mit mir abgeschlossen u. s. w.« Voll der brillantesten Hoffnungen machte er sich freudig auf den Weg nach Wien. Allein beim Einsteigen in den Wagen wurde er noch um eine beträchtliche Summe bestohlen — in Wien missglückte wieder Alles. Zwei Theater in Wien und eines in Pressburg, mit welchen er Contracte abgeschlossen hatte, hatten fallirt, die Fürsten und Grafen waren nicht in der Hauptstadt. Vogler wurde in Wien zwar mit Enthusiasmus empfangen, hatte auch eine lange Audienz beim Kaiser, während unter dem Glanze, der ihn von aussen umgab, in seinem Herzen Verzweiflung wüthete.

Die 200 Louisd'or waren längst ausgegeben, und Vogler musste, um von Wien nach München zurückkehren zu können, zuletzt seine goldene, mit Brillanten reich besetzte Dose, die er vom Kaiser von Russland erhalten, ins Versatzamt schicken.

Von München aus klagte er seinem Grossherzog sein neues Unglück, der endlich unwillig geworden zu sein scheint, denn in einem Briefe vom 23. Jänner 1813 schreibt Vogler an den Grossherzog: »Unter allen Katastrophen, die über mich gekommen, ist der letzte Schlag der härteste, die grossmüthigste Huld meines gnädigsten Herrn verloren zu haben.«

Vogler verfolgte sein Recht nun, die Anerkennung des legalen Vertrages, mit aller möglichen Energie. Am 3. September 1813 schreibt er nun zum letztenmale an den Grossherzog, dass er alles Mögliche erkämpft habe: allein alles Mögliche ist noch sehr wenig — mein Schaden ist unübersehbar. Die Summe, die er in München errang, bestand in Wechseln, die, wie z. B. die Utzschneiderschen Wechsel, ihm 38 pCt. Verlust brachten.

Indessen von all seinem Jammer wusste nur der Grossherzog. Sein Haus in Darmstadt, das, wie er selbst an den Grafen Firmian schrieb, eine musikalische Academie war, fand er verwaist, seine Schwester gestorben.

Trotz der vielen harten Schläge, die auf das Haupt des genialen Greises herabstürmten, schien sein musikalischer Genius ungetrübt. Von München aus, unterm 13. Februar 1813, legte er dem Grossherzog die neue Ouverture zu »Samori« vor, die er auf dessen Wunsch geschaffen.

Die Ouverture, einst eine Lieblingscomposition in Wien und Leipzig, mit den bekannten drei Pauken A, D, E, ist weit umfangreicher und zerfällt in drei Theile, wie die zu »Castor und Pollux«. Das erste Allegro gründet sich auf den Marsch mit den drei Pauken, zum Einzug des Nabobs, da bei den indischen, abyssinischen Regenten die Zahl der Pauken eine Stufe ihres Ranges anzeigen; dem Kaiser allein werden vier Pauken vorgetragen. Das Andante bezieht sich auf die Hymne, mit welcher das Volk den Zorn des Siwa zu besänftigen sucht. Das letzte Allegro bejubelt Tamburans Edelmuth u. s. w.

Dazu hatte er bei seinem Aufenthalte noch mehrere höchst interessante Hymnen und Balladen componirt.

Trotz all dem Jammer, der an seinem Herzen nagte, war sein Geist frisch und ungestört. Seine musikalischen Pläne verfolgend, schritt er in Darmstadt zum Bau eines nun in etwas beschränktem Maasstabe ausgeführten Orchestrions, dass er Mikropan nannte. Er baute es (sein ehemaliger Frankfurtischer Hoforgelbauer Rainer

war sein Kammerdiener geworden) mit Hilfe des geschickten Orgelbauers Knecht, der die Zungenwerke zur Voglerschen Orgel in der St. Peterskirche in München verfertigt hatte. Der Mann war übrigens zu einem Trunkenbolde geworden. Er musste öfter aus dem Karzer geholt werden und war einmal ganz verschwunden. Indessen hatte Vogler das Instrument doch so weit fertig gebracht, dass es gespielt werden konnte und hatte er einen eigenen Saal dafür gemiethet.

Als Vogler starb, brachte es der Grossherzog am 9. September 1815 um den Schätzungspreis und 1/2 Carolin Trinkgeld an sich. Allein auf eine Anfrage an Rinck, ob das Instrument als Orgel zu verwenden sei, antwortete Rinck, dass es ohne längeres Studium von einem Organisten nicht gespielt werden könne. Man nahm die zweite Pfeifenreihe aus dem Mikropan und setzte sie in die Orgel der Residenzcapelle. Das Instrument wurde aber gewissenhaft als eine Reliquie aufbewahrt und befindet sich noch, wie ich höre, in Darmstadt. Sein Organismus ist leicht zu erkennen. Das Gebläse wurde, wie in einigen neuen Orgeln, durch ein Schwungrad in Bewegung gesetzt. Auch das Organ-Achordion, das er in Schweden gebaut, sah ich noch in der grossherzoglichen Residenz. Es sind zwei merkwürdige Reliquien, zu deren Würdigung immer eine Erläuterung nothwendig wäre.

Trotz allem Widerstand und Aufwand moralischer Kraft, die fortgesetzten harten Schläge eines schlimmen Geschickes, die sein ergrautes Haupt trafen, die er noch überdies vor der Welt verhüllen musste, zu ertragen, litt doch seine Gesundheit. Er schreibt in seinem letzten Briefe an den Grossherzog: Die Luft in München werde ihn nicht zum Heile führen. Er kam nach Darmstadt; ein Geschwür am Fusse machte ihm das Gehen beschwerlich, und heilte unglücklicher Weise. Der grossherzoglich Darmstädtische Cantor und Hoforganist Rinck schreibt: »Ich hatte mich seiner Liebe in hohem Grade zu erfreuen. Noch wenige Tage vor seinem Ende besuchte ich ihn; der Choral war der Gegenstand unserer Unterhaltung. Während derselben reichte er mir ein liniirtes Papier mit der Bitte, ihm eine Melodie in der lydischen Tonart aufzuschreiben. Als er sie durchgesehen hatte, sagte er: »Wenn Sie wiederkommen, schreibe ich Ihnen auch eine.« Ich sah ihn nie wieder; denn drei Tage nachher hatte ein Schlagfluss sein thätiges Leben geendet.«*)

*) Selbstbiographie Johann Christian Rincks. Breslau 1833, pag. 15.

»Am 4. Mai«, schreibt Gottfried Weber, »besuchte ich ihn noch bei meiner Durchreise, blieb von Morgens bis in die Nacht bei ihm und ebenso noch den ganzen Morgen den 5. Mai, bewunderte noch die jugendliche Geistes- und Körperkraft dieses genialen Greises, um Mittag verliess ich ihn ganz wohl, ein unbedeutendes, fast verschwindendes Fussübel ausgenommen und heute, 6. Mai, erhielt ich von seinem Orgelbauer die Nachricht von seinem Tode. Ein Schlagfluss machte zwischen 4 und 5 Uhr Morgens den 6. Mai allen seinen Schmerzen ein schmerzloses Ende. Er hatte 66 Jahre gelebt, ohne alt zu werden.« Einer seiner Biographen schreibt: »Jetzt hat er keinen Gegner mehr; der Mann hat sich geirrt — man begreift immer mehr seine Wirksamkeit, die dennoch dem Gedächtnisse der jüngeren Welt ferne gerückt wird.«

Vogler wurde in aller Stille begraben. Den Sarg begleiteten der katholische Pfarrer, einige Priester und seine Freunde.

Der Grossherzog liess seinem Schützling, wie bekannt, ein schönes Denkmal von schwarzem Marmor setzen, das jetzt zu zerfallen beginnt.

Am 5. August 1845 liess der historische Verein von Unterfranken und Aschaffenburg an seinem Geburtshause in Würzburg einen Denkstein enthüllen, zu dessen Inauguration der Universitätsprofessor Dr. Jos. Fröhlich die Schrift publicirte: Biographie des grossen Tonkünstlers Johann Georg Joseph Vogler. Der berühmte Männergesangverein in Köln war die einzige musikalische Corporation, die sich noch an den Abt Vogler erinnerte und überzeugt war, dass er trotzdem, dass er den Bach corrigiren wollte, musikalische Verdienste besass, die werth wären, ihm sogar ein Denkmal zu setzen. Der Gesangverein hatte den Muth, dies offen zu bekennen und war vom Jahre 1848 angefangen, in verschiedenen Jahren nach Darmstadt gereist, hatte dort musikalische Productionen veranstaltet, deren Einnahme zu einem Denkmal für den Abt bestimmt waren; in Darmstadt würde man dem Abt Vogler, der vor 70 Jahren die musikalische Bedeutung Darmstadts begründete, auf den Schmähartikel eines Pamphletisten hin, die Errichtung eines Denkmals hintertrieben haben, wenn nicht der Kölner Männergesangverein auf seinem Vorhaben bestanden wäre. Armer Vogler!

Die Grossherzogin, die in ihrer treuen Anhänglichkeit nie wankende Schülerin Voglers, tief erschüttert durch den Tod des ver-

ehrten Mannes, brachte ihren Schmerz und ihren Dank in folgenden Versen zum Ausdruck:

Der Tonkunst grossem Meister gab Apoll
Die goldne Leier einst bewundrungsvoll!
Und hoch entzückt horcht Alles auf die Lieder,
Die sie ertönen liess; doch jetzt verstummt ihr Ton!
O, stünden wir an Gottes Thron:
Gewiss, wir hörten ihre Harmonien wieder!



VOGLER'S CHARAKTER.



Es ist immer eine der schwierigsten Aufgaben, den Charakter eines hervorragenden Mannes in voller Wahrheit, den ganzen Menschen, nicht blos seine Werke, sein inneres und äusseres Leben zu zeichnen.

Im vorigen Abschnitt sind bereits so bestimmte Züge im Charakter Voglers angedeutet und hervorgehoben, dass hier nur erwähnt zu werden braucht, wie Vogler mit besonderem Nachdruck auf seine Standesehre hielt und eine rühmliche Ausnahme unter den Abbés der damaligen Zeit machte. Damit dürfte schon erwiesen sein, dass Vogler nicht mit Liebschaften und galanten Abenteuern in Verbindung gebracht werden kann und er in dieser Beziehung wohl auch unter den Musikern eine Ausnahme macht.

Wenn nun Alexander Thayer in der »Biographie Beethovens« und Eduard Hanslik in seiner »Geschichte des Concertes in Wien«, ferner Max Maria Weber im »Lebensbild« seines Vaters von Voglers ostensibler Art des Auftretens als katholischer Priester Erwähnung machen, so darf dem wohl gegenüber gestellt werden, dass Vogler, eben eine Ausnahme bildend, um so auffälliger in seinem Benehmen erscheinen musste.

Die Mittheilung, dass Vogler bei Einladungen, bei denen er sich nicht musikalisch thätig zu erweisen hatte, durch seinen Diener ein Gebetbuch oder das Brevier voraussandte, dürfte wohl in's Gebiet der Anekdote zu verweisen sein und darf als deren Urheber wohl Junker angesehen werden.

Wir haben es mit einer merkwürdigen psychologischen Erscheinung zu thun. Vogler war ein tief religiöser, philosophirender Idealist,

ein entschiedener katholischer Priester und Musiker von aussergewöhnlicher Begabung. Die Musik, erklärte er, sei da, um den Schöpfer zu loben. Seine Musik entwickelte sich ihm aus der Harmonie, und diese Harmonie war ihm von seinem ersten Auftreten an als Tonlehrer (1778) bis zu seinem Tode das allumfassende Wort — der erhabenste Begriff für die ganze Schöpfung; das wunderbare Weltall; die Erhaltung des ganzen grossen Systems des Weltalls. Jeder Satellit wirkt in seinem einzelnen Standorte und wirkt zum Ganzen. Bezaubernd ist die Eintracht, die eine scheinbare Abweisung charakteristisch darstellt. Daraus resultirt — die Begründung alles dieses liegt in dem Worte »Harmonie« *). Es liegt in dem Worte »Harmonie« für ihn eine majestätische Bedeutung, Spuren, die Tartinis Geist in ihm zurückgelassen, obwohl er selbst gegen diesen Geist eifert. Vogler componirte nur bei Nacht, oder schloss die Fensterläden und zündete Licht an. Dies hat auch sein Schüler Meyerbeer nachgeahmt.

Was er als schaffender Musiker componirte, war ihm eine Manifestation seines drängenden, arbeitenden hohen Geistes, dessen mysteriöse Wege er in seinem Wirken auf alle Weise zu ergründen suchte, so dass ihn die zu seiner Zeit existirenden Werke, die sich als musikalische Theorieen ankündigten, z. B. die Kunst des reinen Satzes von Kirnberger — nur als empirische Zusammenfassung einiger sogenannter Gesetze ohne rationelle innere Begründung erschienen, die sich häufig einander selbst widersprachen — anekelten — und darum ist er in seinem Streben nach Ursache und Wirkung wohl zu entschuldigen.

Was ihn ruhelos durch die Welt trieb, war weit weniger der Mangel an hinreichenden Subsistenzmitteln, wie Vogler selbst meinte (am Hofe des Churfürsten von Bayern hatte er allerdings gar keinen Gehalt), als der Drang seines Herzens, eine befriedigende Lösung des grossen musikalischen Räthsels zu finden. Jost van der Lüchten weist mit Recht auf eine, wie er meint, wehmüthige Aeusserung Voglers nach dem Ende seines Schaffens, hin — »hätte ich vor 40 und etlichen Jahren die gleichen Normen vor mir gehabt, wo die Theorie mit der Praxis so innig verwebt ist, wie viele Umwege wären da vermieden worden, die ich einschlagen musste, um in einer Schlangenlinie weiter fortzurücken.« **)

*) Ueber harmonische Akustik. Eine Rede. 1806, pag. 1.

**) Utile dulci. Voglers belehrende musikalische Herausgaben. Text pag. 13 München 1807. Falter & Sohn.

Im Jahre 1777 war das Motto seiner Tonschule: »Lehren und Lernen« und 34 Jahre darauf, dem Ende seines Lebens nahe, schrieb er an die Reichsgräfin Firmian nach Prag: »Die Frucht meines 36jährigen Studiums theile ich meinen Schülern väterlich mit, ja sie lernen oft vom 62jährigen, was der 61jährige selbst noch nicht wusste.«

Seine Ideen, die ihn suchend durch die Welt führten, erforderten Geld; er erwarb sich dies durch seine Orgelconcerte, Vorlesungen und Orgelsimplificationen.

Man hat ihm als eine seiner Eigenheiten vorgeworfen: Vogler schleppe die grossartigsten seiner Werke mit sich herum, während er dem Publikum nur einige seiner unbedeutenden Compositionen zum Besten gäbe. Allein Vogler fand für seine grossartigen Compositionen keinen Verleger, da sie zum Theil Compositionen für die katholische Kirche waren, und überdies, da er immer ein bedeutendes Honorar verlangte. Aber die Summe, die er erwarb, gehörte zuerst zur Unterstützung seiner Familie — zunächst seiner Schwester in München. Vogler etablirte seinen Bruder in London und den Sohn seines Bruders als Schreinermeister in Thalkirchen bei München, und unterstützte die übrigen Angehörigen in Würzburg; der andere Theil seiner Mittel gehörte zur Realisirung seines zweiten Herzenswunsches: der starren seelenlosen Orgel — wie sie Capellmeister Winter nannte — Seele einzuhauchen. Er durchsuchte auf seinen Reisen durch Europa alle Orgelbauwerkstätten und alle Institute, die sich mit dem Baue musikalischer Instrumente beschäftigten.

Endlich fand er in Petersburg, was er lange fruchtlos gesucht hatte, Orgelpfeifen, denen eine Seele einzuhauchen war — die Pfeifen mit durchschlagenden Zungen. Der Orgelbauer Kirsnik hatte nach Experimenten des Professors Kratzenstein in Copenhagen, den wieder ein uraltes chinesisches Intrument zu seinem Experimente geleitet hatte, Pfeifen mit durchschlagenden Zungen, welche als Orgelpfeifen benutzt werden konnten. Der Orgelbauer Racknitz in Stockholm, der früher bei Kirsnik gearbeitet hatte, kannte die Structur dieser neuen Orgelpfeifen: deshalb liess ihn Vogler von Stockholm nach Warschau kommen und behielt ihn immer auf seine eigene Rechnung bei sich, um seine mobile Orgel, wie er sein Orchestrion nannte, zu vollenden. Auch den Orgelbauer Schiörlin aus Linköping hatte er auf seine Kosten zu sich gerufen und bezahlt — das forderte nicht unbedeutende Summen, die mit der Zeit auf 22,000 Gulden stiegen.

Es waren, bis er eine Anstellung in Schweden erhielt, nur seine Orgelconcerte, welche ihm eine bedeutende Einnahme abwarfen; aber er spielte, so oft er ein Orgelconcert in einer Stadt gab, immer ein Concert für die Armen und bezahlte da seinen Eintritt selbst. Ueberhaupt wandte sich kein Armer vergebens an den Mann, der, trotzdem er so oft betrogen wurde, immer gab, so lange er selbst etwas hatte.

Von Schweden hatte er eine lebenslängliche Pension contractmässig zugesichert erhalten. Die neue Regierung kümmerte sich indessen um den Contract Gustavs III. nicht mehr und zahlte nichts weiter. In München hatte Vogler seine höchste Idee zu verwirklichen begonnen und das Triorganon zu bauen angefangen.

Auch die Johanniter-Güterverwaltung hielt den mit Vogler eingegangenen Contract nicht. Vogler gerieth in Schulden. Nach seinem Tode fanden sich die Activa 22,284 fl., die Passiva 21,807 fl., sodass den Erben 477 fl. übrig blieben. Was er übrigens besass, theilte er gern mit allen Bedürftigen: Carl Maria von Weber und Gänsbacher genossen von seiner Wohlthätigkeit während ihres ganzen Aufenthalts in Darmstadt. Als er seine kränkelnde Schwester in München nicht weiter zu unterstützen vermochte, holte er sie von München nach Darmstadt, wo sie dann auch starb.

Sein ganzes Leben war in musikalisches Schaffen und Forschen getheilt. Jede neue musikalische Idee, die aus seinem musikalischen Forschen hervorging, ward ihm Gesetz, das er triumphirend der musikalischen Welt verkündete, wobei er so häufig bei seiner theorethisch musikalischen Umgebung anstiess. Das war denn Veranlassung, dass man ihn dieses kühnen Hervortretens halber der Unverschämtheit, des Stolzes und Hochmuthes bezichtigte — der Enthusiast war nichts weniger als hochmüthig: allein es war seine Herzensangelegenheit, so viel als möglich zu nützen, was er als Frucht seines Forschens ansah, der Welt mitzutheilen.

Der Churfürst Carl Theodor hatte den 19jährigen Theologie-Candidaten auf dem Claviere und der Orgel, sowie in eigenen Compositionen gehört und Vogler auf Empfehlung des Churfürsten von Würzburg, 1770, zu seinem Aumonier ernannt, als Vogler eben in das Franziskanerkloster in Würzburg eintreten wollte.

Er hatte zu wählen: es zeigte sich dem Ehrgeiz des jungen Mannes eine neue Bahn, die ihm eine unendliche Wirksamkeit zu eröffnen versprach, der sein Geist sich sofort zu bemächtigen trachtete.

Vogler hatte vor Eintritt in die Dienste des Churfürsten das gemeine und Kirchenrecht bereits in Bamberg studirt, zum Priester fehlte ihm noch das eigentliche Studium der Theologie. Der Churfürst Carl Theodor sandte ihn nach Italien, wo er sich als Theologe ausbildete und in Padua zum Priester geweiht wurde. Er ward als ein ausgezeichneter Clavier- und Orgelspieler in Italien rasch bekannt, brillirte in Rom mit seinem Clavierspiel und wurde durch den Gesandten des Churfürsten Carl Theodor auch mit dem Papste bekannt, der ebenfalls seine Kunst bewunderte und ihn zu seinem Kämmerer machte. Die Kleidung der Kämmerer ist ein Talar von violetter Farbe und das Mäntelchen von eben dieser Farbe. Ausserhalb Rom und Italien, wo der Notar keinen Talar tragen kann, sind es die Strümpfe, welche in dieser Farbe erscheinen müssen.

Vogler kam überhaupt mit allen Ehren aus Italien zurück in die moderne Welt am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, und zwar war es die Welt nahe am Rhein, obwohl diesseits.

Die Maitressenwirthschaft Ludwig XV. hatte die Gesellschaft um sich her, namentlich die höhere, in ihren tiefsten Tiefen entsittlicht, so dass den Beschauer aus einer andern Zeit Grauen durchschauert, wenn er den Blick in diesen Abgrund der Verkommenheit wirft. Die schönen Geister der Nation: Parny, Diderot, der junge Crebillon, Soclos, Grecourt suchten einander in den schmutzigsten, zum Theil bestialischen Obscönitäten zu übertreffen — ihre unsittlichen Ausgeburten verschlang das Volk und jeder Sinn für das Sittliche schien in Frankreich ganz geschwunden zu sein. Der Rhein, wäre er auch noch so breit gewesen, war natürlich keine Grenze für Verbreitung dieser verlockenden Pest. Der Cardinal Rohan, Bischof von Strassburg, hatte einen Harem um sich und der Fürstbischof von Mainz im Kreise seiner Phrynen hatte den obscönen lüsternen Schriftsteller Heinse als Vorleser. Was man früher christliche Religion nannte, war zu einer hohlen Moralphraseologie herabgesunken. In eine solche Atmosphäre trat der junge Vogler, von Rom kommend mit seinen violetten Strümpfen, dem violetten Seidenmäntelchen und dem Gebetbuch (Brevier) unter dem Arme.

Dieses Gebetbuch gab den ersten Anlass zur Verdächtigung des Charakters unseres Vogler, der als römischer Würdenträger in seiner ungewöhnlichen Kleidung einherging, die allein schon auf die Kinder seiner Zeit einen befremdenden Eindruck machte. Der

kirchliche Würdenträger wurde natürlich auch von seiner musikalischen Umgebung schon als Katholik mit scheelen Augen angesehen.

Der protestantische Pfarrer Juncker, der einst Voglers Vertheidigung (!!) übernommen hatte (anonym bloss mit J. unterzeichnet), erklärt uns, dass diesem Vogler sein Mangel an Menschenkenntniss, der Mangel eines Menschenumgangs (Vogler bewegte sich in den ersten Gesellschaften Roms und Mannheims) tausendmal das plumpe Ansehen eines aufgeblasenen Egoisten gab, dass sein ganzer Charakter sich zur Kopfhängerei neigte, und dass er als Kopfhänger aus Italien zurückkam. Weiter bemerkt er: dass Vogler immer sein »Gebetbuch» dahin schickte, wo er sich hören lassen wollte, und, fährt er fort, das ist beinahe noch das Sonderbarste, dass Sr. Churfürstlichen Durchlaucht zu Pfalz geistlicher Rath und Hofcaplan, wenn ja gebetet werden musste, billig aus dem Kopfe sollte beten können. Ich kann die Sache für nichts Anderes halten, als frömmelnde Andächtelei, die freilich mit der Trockenheit von Voglers Charakter und mit dem Mangel seiner Welt- und Menschenkenntniss in ganz genauer Verbindung steht.*)

Wie aber, wenn es eine feine List, eine captatio benevolentiae gewesen wäre! Oefter ist es mir bei meinen Besuchen, die ich bei ihm machte, begegnet, dass er betete, und dass ich im Nebenzimmer warten musste, bis er ausgebetet hatte. Indessen dies war mir nicht so auffallend; denn ich dachte, der Mann ist nicht allein Capellmeister, sondern auch päpstlicher Erzzeuge etc. und irgend eine dieser Stellen macht es ihm zur Pflicht, vielleicht jetzt zu beten. Allein ein Weiser (im Geiste seiner Zeit!) setzt sich über gewisse Menschensatzungen hinweg. Hinc illae lacrymae!

Ueber dieses Gebetbuch und über Voglers Beten hätte Junker ja durch eine einzige Frage, an Vogler gerichtet, Aufschluss erhalten können. Trotz alledem erklärt er zwei Zeilen darauf: »Ich liebe, ich schätze ihn: Ich denke in diesem Augenblicke mit dem ganzen Gefühle meiner Seele zurück an die wonnevollen Stunden, die ich in seinem Hause verlebt, wo ich so oft den Zauber seines (des plumpen Egoisten!) Spieles belauscht, und wo uns so mancher Abend über Gesprächen der Kunst hineilte.«**)

*) Musikalische Realzeitung, Mittwoch den 20. August 1788 pag. 70.

**) Vogler berichtigte einen Theil der Angriffe seines sogenannten Freundes. Musikalische Correspondenz 1790 pag. 186. Eine weitere Berichtigung. Musikalische Correspondenz 1792 pag. 382.

Vogler war Katholik und katholischer Priester vom Anfang bis zum Ende mit ganzer Seele. Aus dem Alten Testamente herüber genommen finden wir für die dritte, sechste und neunte Tagesstunde schon bei Tertullian den Namen »Apostolische Stunden«. Der katholische Priester ist verpflichtet, in sieben dieser Stunden, nunmehr »Horen« genannt, nach den einzelnen Momenten in der Leidensgeschichte sein Morgen-, Tages- und Abendgebet zu verrichten nach dem alten Spruche: »Jeglichen Tag erschallet der Psalm zum siebenten Male. Denn in jeglicher Stunde wird gefeiert ein eigenes Geheimniss u. s. w.« Auch die Stunden dieser Gebete sind bestimmt; die wechseln mit der Jahreszeit und nur bei hohen Aufgaben, dringenden Geschäften darf der Priester von diesen Stunden abweichen. Vogler hat sich während seines ganzen Lebens strenge an diese Bestimmungen seiner Kirche gehalten, und noch im Jahre 1805, als er nach Salzburg kam, Michael Haydn zu sehen, und dabei die Simplificirung der Orgel in der Kirche des Klosters zu St. Peter vornahm, wo er auch wohnte, bemerkte der damalige Abt in seinem Tagebuche, dass Vogler zur bestimmten Zeit strenge sein Brevier (»Gebetbuch«) gebetet und sich überhaupt als ausgezeichneter Priester benommen habe. Trocken, wie sich Juncker ausdrückt, war überhaupt Vogler nie, im Gegentheil, er war in guten Gesellschaften der jovialste Mann, aber, wie der Cantor Rinck sich ausdrückt: »Wen Vogler nicht genau kannte, gegen den war er etwas misstrauisch; aber herzlich und zutraulich gegen Jeden, den er als redlichen Mann kannte.«*)

Es scheint, dass Vogler seinen angeblichen Freund trotz des ihm zur Last gelegten Mangels an Menschenkenntniss wohl durchschaut habe. Eine Episode, die uns Rochlitz**) erzählt, gibt über Voglers sogenannte Trockenheit einen ganz guten Aufschluss. Rochlitz erzählt: »Fast volle dreissig Jahre später (er spricht hier von Naumanns Aufenthalt in Venedig) und wenige Monate vor seinem Tode (23. October 1801) besuchte Naumann seine verehrten Freundinen, Dorothea, Herzogin von Kurland, und Elisa, Gräfin von der Recke — Damen, welche durch Beiworte nicht zu preisen Selbstüberwindung kostet — in Prag, wo sich beide Schwestern einige Zeit aufhielten. Eben kam auch der Abt Vogler dahin von Wien aus,

*) Rincks Selbstbiographie.

**) Für Freunde der Tonkunst. Bd. III. pag. 17—24.

wo er eine seiner grossen Opern (erinnere ich mich recht: Castor und Pollux) mit grossem Beifalle auf die Bühne gebracht hatte. An der Tafel der Herzogin trafen beide Meister einander. Vogler, im Besitze eines eisernen, stets bereitwilligen Gedächtnisses, pflegte aus einem reichen Schatz merkwürdiger, zum Theil wunderbarer Erfahrungen und Ereignisse seines wechselvollen Lebens gerne Allerlei vorzulegen; dabei war ihm das Talent eigen, gut und in ganz origineller Weise zu erzählen. Mit gefälligem Entgegenkommen wurde er veranlasst, auch jetzt von diesem Talente Gebrauch zu machen. Er that es. Endlich verlangte man auch nähere Nachricht über seine jetzigen Erfolge in Wien. Da begann Vogler ohngefähr: Es ist mit den Erfolgen weitläufiger Musikwerke, die zur Darstellung vieler und sehr verschiedener Menschen bedürfen, und ihre Wirkungen an noch mehreren und noch verschiedeneren beweisen sollen, immer eine wunderliche Sache. Selten kann der Meister wissen, was Alles zum Erfolge, dem guten oder schlechten, mitgewirkt, vielleicht sogar darüber entschieden hat. Meistens entscheidet das gar nicht, worauf er vorzüglich gehalten, worauf er sich wohl auch Etwas zu Gute gethan hat; öfters thut es, worin er gar nichts Verdienstliches sieht, und zuweilen wohl gar, worüber er sich in der Stille beschämt fühlt u. s. w. Vogler gab Belege aus seiner Erfahrung, endlich auch aus jener seiner Oper und verweilte zuletzt dabei, dass, soviel er habe abnehmen können, eigentlich eine gewisse Arie, ja vor Allem ihre Hauptmelodie, nicht nur für sich besonderes Glück gemacht, sondern auch für die Aufnahme des Ganzen entschieden mitgewirkt habe. »Und gerade diese Arie«, setzte er hinzu . . . , »erlauben Sie, dass ich sie sogleich zu hören gebe!« Er stand auf von der Tafel, ein Pianoforte war zur Hand: er setzte sich, spielte und sang, indem er jene Hauptmelodie, so oft sie vorkam, besonders hervorhob. »Nun?« sagte er dann, zu Naumann gewandt, »soll ich mich dabei nicht schämen?« Dieser, sowie alle Anwesenden widersprachen lebhaft und priesen dies Thema aus Ueberzeugung: es sei bei aller Einfalt originell, überaus zart und innig; so Etwas könne nie erarbeitet, sondern nur vom Genius selbst verliehen und von einem wahrhaft ergriffenen Gemüthe in günstiger Stunde so ausgebildet werden. —

»Das sag ich auch«, rief Vogler. »Aber kennen Sie denn diese Melodie nicht?« »Ich?« fragte Naumann, »wie sollt ich sie kennen?« »Kennen Sie denn Ihre allererste Oper (Venedig 1762) nicht mehr?«

»Alle meine frühern Arbeiten habe ich längst vernichtet und vergessen.«

»Erinnern Sie sich denn nicht wenigstens einer Arie, die zu einem wunderlichen Duette wurde?« . . .

Hier fing er an zu schildern, was wir oben berichtet haben. Nun fuhr er fort: »Die Hauptmelodie dieser Arie, die damals in Venedig aus allen Ecken summte — ich war ja eben auch da —, die entzückte mich gleichfalls, und ich hab' sie nie vergessen können. Weil nun jetzt mein alter Kopf und mein für Zärtlichkeiten etwas eingetrocknetes Herz so etwas einnehmend Liebliches nicht mehr hergeben wollten, so nahm ich sie aus dem Gedächtnisse hervor, führte sie nach meiner Art aus, schämte mich, als sie so grosses Glück machte, und lege Ihnen das Bekenntniss vor, um Absolution zu erbitten und einen Theil dieser Beschämung los zu werden.« —

Naumann, in angenehmster Verlegenheit, unterbrach ihn freundlichst und wendete das Gespräch auf einen andern Gegenstand.

Von einer andern Seite werden wir ihn als Maréchal de voyage und als Aumonier kennen lernen. Vogler hatte in der Zeitung einen Reisegefährten gesucht, wie das damals bei einer weiten Reise gewöhnlich war. Es vereinigte sich endlich eine Reisegesellschaft von vier Personen, die er seinem Freunde Gänsbacher folgendermassen beschreibt, 12. September 1804 aus Prag vom Toskanischen Hause datirt.

»Eine junge schöne Dame (die mit mir in Wien oft in froher Gesellschaft war), die nicht allein reisen wollte, keine Gesellschaft fand und meine Aufforderung in der Zeitung nicht gelesen hatte, obwohl ihr Wagen da bereit stand.

Zweitens ein junger, lustiger, dabei artiger, gebildeter und von Kunst übersprudelnder Landschaftsmaler, der zur Gallerie nach Dresden wallfahrtet, um ein paar Gemälde von Claude Lorrain zu copiren.

Drittens eine tugendhafte Braut von 27 Jahren, die ihre Eltern in Böhmen vor der Hochzeit noch einmal besucht, ehe sie aus dem Lande zieht,

und ich. Dieses Quartett theilte bei einer ununterbrochenen Munterkeit und heiterstem Wetter vom 7. September, Freitag Nachts halb zehn Uhr bis Dienstag Nachmittags halb fünf Uhr, also neunzig Stunden lang, sowohl die Aventüren der Reise, als die Beschwerlichkeiten, die von einer schlichten Anordnung resultirten. Ich machte den Maréchal de voyage und Aumonier. Jeden Morgen beim An-

landen gingen wir zuerst ins Wirthshaus, um das Frühstück zu bestellen, und dann in die Kirche. Samstag und Sonntag war ohnehin Feiertag; aber am Sonntag feierte ich meinen Eintritt in den geistlichen Stand, der vor 32 Jahren statt hatte. Da nun in einem Orte kein Geistlicher sich vorfand, im andern vor ein paar Stunden der Pfarrer gestorben war, so war mein Gottesdienst sehr willkommen. Ich bin von einem alten Freunde (dem biedern bayrischen Gutmüller im Toscanischen Hause auf dem Hradschin) sehr liebevoll aufgenommen worden, bewohne zwei grosse helle Zimmer nebst Vorzimmer und konnte noch zwei Menschen eine eingerichtete Schlafstelle anweisen.

Meine Aussicht auf den Burgplatz bilden das königliche Schloss, das fürsterzbischöfliche Palais und die Domkirche und eine Hauskapelle, wohin ich sechs Schritte habe, ist im Kloster der Carmeliterinen. Wenn ich meinen ewigen Kellerdunst (im Theater in Wien) mit dieser freien Luft vergleiche, so komme ich mir selbst wie in einem andern Leben vor; früh um fünf Uhr ist es schon Tag bei mir.

Wollen Sie gefälligst diese Erzählung dem Fräulein Barandis und dem Herrn Bl. mittheilen, ebenso dem Herrn Grafen Leydersdorff, der lieben Fanny und vielleicht dem Herrn Grafen Firmian mich zu Gnaden empfehlen, so verbinden Sie Ihren treuen Vogler.« Nachschrift vom 13. September. »Vom Qualofskschen Hause und von mir noch viele Empfehlungen an die Frau von Mozart, Herrn von Niessen und Fräulein Sophie.«

Man sieht, der plumpe Egoist des Pfarrers Juncker erscheint von dieser Seite betrachtet als ein sehr »habiler«, vielleicht sogar liebenswürdiger Priester.

Woher nun all' der Hass und die Schmach, mit welcher er von Wien und Berlin aus überschüttet wurde?

Vogler war seinen Kritikern gegenüber ein Idealist, ein scharfer Denker als Mensch, als Musiker. Für ihn gab es keine Autorität als seinen Gott. Er lebte in seiner Welt, der Musik, entwickelte sich aus seinem denkenden Geist selbst, wenn er schaffen wollte, und war sich immer bewusst, was er wollte. Auch seine Schöpfungen durchwehte immer der Geist des Selbstbewusstseins und seiner Speculation lag immer die Logik des Verstandes zu Grunde. Auch die musikalisch-theoretischen Dogmen seiner Zeit prüfte sein logisch secirender Geist. Was ihm richtiges Denken als Recht hinstellte, das hielt er unter allen Verhältnissen fest, und desshalb gab es für

ihn keine Autorität in der logischen Begründung seiner Ideen. Vogler trat, erfüllt von dieser seiner Ueberzeugung, vor das theorethisch gebildete musikalische Publicum des Nordens und wurde daher verfolgt, verhöhnt und verlacht.

Für ihn war seine theoretische Anschauung Herzenssache. Harmonie war sein Losungswort: er suchte sie im Himmel, auf der Erde und in der Menschenbrust. »Harmonie«, beginnt die erste Lieferung der Betrachtungen der Mannheimer Tonschule (Februar 1778), »ist der Gegenstand unserer Betrachtungen, Harmonie der Zweck, den wir zu erzielen streben. Harmonische Herzen suchen sich (aber nun kommt das Schrecklich-Schwärmerische) eine Thätigkeit, die nicht blos zur Unterhaltung, sondern mit gewaltsamem Zuge auf die Bildung des moralischen Charakters wirkt.« *) Man hatte in Wien und Berlin nur Zahlen und Folianten aus alten Zeiten, aus deren bestaubten Folien der Theoretiker sich seine Weisheit holte. Vogler trat mit den Resultaten seines musikalischen Denkens mit der Ueberzeugung eines Propheten auf, wo Harmonie den Kopf und das Herz zugleich zu einem Gebilde vereinigte.

Im kühlen Norden sah man erstaunt auf diese Schwärmerei. Der Musikdirector Forkel sagt: »Vogler sah bald, dass für ihn hier (in Göttingen) wenig zu machen sei; wir sind ihm ein wenig zu kalt.« Vogler hatte da unvorsichtiger Weise sich von seinem Herzen leiten lassen und in das Stammbuch eines jungen Edelmannes, eines »passionirten Liebhabers der Musik« geschrieben:

»1, $^1/_3$, $^1/_5$ harmonisches Ebenmaass,
1, 3, 5 arithmetisches Ebenmaass;
erstes dem Ursprunge,
zweites der Lage nach.«

»Letzteres hebt das vordere nicht auf, sondern verändert den Anschein. Das sei das Verhältniss Ihrer Seele (harmonischer Liebhaber!) und die Plasticität Ihrer Handlung (rechtschaffener Liebhaber). Göttingen, am 6. August 1785.«

Man stelle sich das Halloh in Göttingen vor, als Forkel dieses etwas an Tartinis Mystik erinnernde Stammbuch-Motto entdeckte. Welcher Fund für seinen Almanach! Ueberhaupt ist der musikalische Almanach für Deutschland auf das Jahr 1789 ein Lexikon von Schimpfworten, womit Vogler überhäuft wurde.

*) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Erste Lieferung den 15. Brachmonat 1778. pag. 1.

Als Hauptgrund aller dieser Invectiven wurden seine musikalischen Malereien auf der Orgel benützt. Der eigentliche Grund lag wohl in Voglers so unverhüllt ausgesprochener Abweisung der Kirnbergerschen contrapunctisch-harmonischen Theorie. Ein Bericht aus Bremen, April 1786, spricht unter Anderm von grenzenloser Aufschneiderei und tausend »andern unverschämten Prahlereien, die nur aus einem verbrannten Kopfe, fast möchte ich sagen, aus einem verwahrlosten Herzen kommen«.*)

Ueber Voglers Orgelconcerte schreibt er: »Sie können gar nicht glauben, wie ekelhaft dies auf einer grossen Orgel anzuhören war — dennoch war fast das ganze Publicum entzückt.« Hinc illae lacrymae!

Aber auch anderswo waren durchaus gebildete, gelehrte und geistreiche Personen von Voglers Orgelspiel entzückt. Als Beispiel will ich hier nur eine Person anführen: Der Entzückte ist der ehemalige bayerische geistliche Rath Joseph Anton Sambuga, der Religionslehrer des ehemaligen Kronprinzen Ludwig, nachmaligen König Ludwig I. von Bayern, und der königlichen Kinder.**)

Sambuga, damals 27 Jahre alt, hörte unsern Vogler auf der Orgel der evangelischen Kirche in Worms. Sambuga schrieb in sein Tagebuch: »Ich bin kein Lautspieler, aber meine Gefühle während des Spieles von Vogler auf der Orgel der evangelischen Kirche in Worms will ich niederschreiben. Wenn ich gleich das Erhabene, Grosse, Dichterische, Meisterhafte des Künstlers nicht erreichen werde, so habe ich auch mehr nicht aufsetzen wollen, als — meine Gefühle.

Das Vorspiel war ein Alles versprechender Morgen des auftrittreichen und wundervollen Tages. Reine Anstimmung, lieblicher Zusammenklang, reiche Abwechslung der Laute, unerwartete Auflösungen, kühne und grosse Uebergänge, häufige Verwandlung des Hauptsatzes, sanfte und starke Hinwirkung auf das Gefühl, höhere Spannung des Geistes durch jeden Fingersatz, Vorgeschmack der vollen Nahrung für den Zuhörer von Geist und Gefühl.

Der Gesang war ein sanfter und edler Ausdruck des Herzens in der Stunde der reinsten Gefühle. Man fand sich gezwungen, das Anliegen seines Herzens in Laute zu verwandeln und ihnen nach

*) Musikalischer Almanach für das Jahr 1789. pag. 137.

**) Joseph Anton Sambuga wie er war, von Johann Michael Sailer 1816. pag. 217.

Voglers Anleitung Wohlklang zu geben. Wie in einer Gesellschaft von Freunden, die ein Lied beginnen, in das man unvermerkt seine Töne mit einmischet: so nahm man Antheil an seinem Liede.

Das Glockenspiel war die glücklichste Nachahmung des gewöhnlichen Glockenspiels auf grössern Orgeln; ohne dass jedoch die gegenwärtige das Glockenregister gehabt hätte. Vogler wusste die Laute so voll, so abgebrochen, so rein, so tönend zu greifen, dass man die glücklichste Täuschung nicht misskennen konnte und sagen musste: die Geschicklichkeit hat den Abgang des Registers ersetzt, und die Nachahmung war von dem Urbilde kaum zu unterscheiden.

Von diesem Stücke der, wenn ich so sagen darf, nur noch mechanischen Kunst überführte uns Vogler zur Belagerung von Jericho, wo sich sein Kunstgeist in erstaunlicher Grösse zeigte. Hier wirkte nicht mehr der Zauber, Finger, die bei jeder Berührung den Laut, das Maass, die Runde, den Ausdruck, die Aehnlichkeit herbefahlen: hier wirkte eine erhöhte Einbildungskraft; Wahrheit in der Darstellung, Wahrheit in der Ausführung. Israels Gebet zu Gott war der hoffnungsvolle Hinaufblick zu Gott, der immer für sein Volk stritt, und den es so oft an seiner Seite gefühlt hatte: und der gewaltige Gedanke schien alle Reihen und Glieder zu durchschauern: Gott ist Sieger! Durch ihn stehen und fallen die Völker! Wir heben unsern Arm auf deinen Befehl! Du bist der Gott der Heerschaaren! Völker, die dich nicht hören, fühlen deinen Arm!

Der Schall der Trompeten von den Schaaren Israels begann. Die trotzenden Mauern bebeten; die Töne erschüttern die Grundfeste der Thürme; Jericho fühlet Gottes Kraft gegen sich; die Mauern wanken wie die Aehren der Kornfelder, unter welche der West hauchet, und die Thürme werfen sich hin und her wie ein Berauschter. Im Zauber des Spieles sah man Steine auf Steine von den hohen Mauern herabstürzen; Wände herausbrechen und zertrümmert dahinfallen; Thürme bersten und in schrecklichem Getöse zusammenkrachen. So stand Jericho seiner Wehre beraubet in banger Erwartung. Der Sieger trat mit freudigem Schritte über den Trümmern dahin und Vogler begleitete seinen stolzen Gang mit Tönen, wovon sich noch kein Sieg durch die Tonkunst begleitet sah. Schade, dass die Aufschrift nicht hiess: So zog Laudon in Belgrad ein!

Die freie Phantasie — schien mir ein angenehmer Garten, wo man auf Blumen jeder Art, auf Gesträuche, Wildnisse, Wasserfälle, Einöden stösst und allenthalben die getreue Nachahmung der Natur oder die Natur selbst findet. Man spürete den Mann, der die Welt sah, mit der Natur vertraut ist, und sie so schön, gross, prachtvoll darstellet, als es nur der höchten Kunst möglich ist. Den Mann, der seinen Gefühlen durch Töne Leben zu geben weiss, und den die Freundin Tonkunst nie verlässt, er befinde sich in blumigten Gärten, auf grauenvollem Gebirge, hochwogigtem Meere oder am sanftlispelnden Bache. Er schien mir einem Denker ähnlich, der von den angenehmen Hügeln, wo er die Natur freundlich und lachend sieht, in tiefe Thäler und Klüfte herabsteiget und seinen Geist im Schauder der Schatten, der stürzenden Bäche, der hängenden Felsenstücke weidet und aus Allem grosse Gedanken schöpfet, die er mit Tönen fühlbar machet.

Das Flöten-Concert — drückte alle Schönheiten der Flöte aus. Die Nachahmung der sanften und süssen Töne der Flöte war der Erwartung angemessen. Auch die chinesische Arie hatte ihre Eigenheiten und Schönheiten. Doch: wenn ich mich nicht irre, mag darin eben die richtige Zeichnung fehlen, wie an dem Porzellane der Chinesen.

Das Adagio mesto — war eine Nachahmung aller Trauertöne, die ich je in der Natur auffing. Kein Klaglaut von der einsamen Waldtaube an bis zum leidenden Menschen schien mir zu fehlen. Der Mann hat, wenn nicht selbst versuchet, doch glücklich bemerket, was die unzähligen Gattungen von Trauer und Schmerz für Ausdrücke und Stimmen in allen lebenden Wesen erzeugen.

Die Hirtenwonne, vom Donnerwetter unterbrochen. — So schön besang noch kein Dichter die ländliche Zufriedenheit und Ruhe, wie sie Vogler durch Töne zeichnete. Man sah gleichsam mit Augen die einsame Hütte vor sich liegen, wo unter einem mit Stroh bedeckten Dache Liebe und Genügsamkeit wohnen. Die um die Hütte her zerstreut sich erhebenden Bäume waren sanfter Ruhe und süsser Wonne voll, wie ihre glücklichen Besitzer. Gesättiget und ungestöret lagen die belaubten Aeste neben einander, wie die Schafe der Heerde um die Mittagsstunde. Nur hie und da lispelte ein Blatt mit dem andern ein vertrautes Wort. Die Vögel sangen ihre ungekünstelten Lieder auf den ruhenden Zweigen; im Schatten weideten sorgelos Ziege, Kuh und Lamm. Das nahe Meer selbst

that sich wohl in dieser ungewohnten Ruhe; nur sanft trieb es seine unmerklichen Wellen an das Gestad und liess sie den umherliegenden Sand spielend einander streitig machen. Lange dauerte dieser beneidenswürdige Zustand nicht in dem Lande des ewigen Wechsels. Wie, wenn der Neid einem schuldlosen Glücklichen unvermerket die Quelle seines Lebens trübet: so schlich sich ein Wölkchen aus dem Schoosse des Meeres, das in seinem Gange wuchs und allmälig den reinen Himmel dunkelte. Von ungünstigen Winden getragen, drohet es der zufriedenen Hütte. Schon beben die Blätter auf den Bäumen und die Halme des Grases; schon heben sich die Aeste und die Gipfel wanken; die Henne spüret den kommenden Sturm und locket dem jungen Gefieder; schon erheben sich im fernern Meere höhere Wogen; schon trauert der Himmel; schweiget der Vogel, suchen Schafe und Kühe ihren Stall. Die Arbeiter eilen vom Felde und suchen Schirm in ihrer Hütte. Fern sausen die Winde, werfen verachtend den Sand vom Gestade dem dräuenden Gewölke entgegen, seinen Zorn zu reizen; wie heulende Wölfe über ein unschuldiges Lamm stürzen, das jeder mit sich reissen will: so fallen die Winde auf die einsamen Gesträuche und Bäume, die ihnen aufstossen und wühlen in ihren Eingeweiden. In einem Nu herrschte das Ungewitter über den ganzen Gesichtskreis; Nacht und Dunkel liegt auf der Hütte. Nun entzündet sich der schreckliche Donner; nun wälzen und schlagen sich, vom Sturme gereizet, die Aeste der Bäume; tief seitwärts biegen sich die Wipfel, als wenn sie sich losreissen und dem Sturme entfliehen wollten. Die rauschenden Wogen stürzen auf das bebende Ufer, sie öffnen tausendmal ihren ungeheuren Rachen gegen das betäubte Land; der Donner eifert mit dem Gebrülle der Wogen und beide kämpfet der wilde Sturm in seinem grässlichen Geheule zu überflügeln. Schrecklich ist der Auftritt: Zerstörung bezeichnet jeden Schritt des Ungewitters; betäubet liegt die Natur.

Gesättiget vom verbreiteten Schrecken schien sich endlich das Ungewitter zu sänftigen. Die Wolkenlast hob sich allmälig von der bangen Erde, die sie im Zorne würgte; das Licht suchet seine Stätte wieder; die Stürme werden nur noch auf dem fernen Meere gehöret; die letzten Thränen des Kummers fallen von den Blättern der Bäume; die liebe kosende Sonne trocknet sie auf; Alles verkündet Ruhe und Frieden, und der Mensch, das Leben der Natur tritt aus der Hütte und spricht: Danket dem Herrn der Natur: wir sind gerettet!

Dieses empfand ich bei dem Spiele eines Mannes, der einzig in seiner Art ist, den unser Vaterland gebildet hat, und der Deutschlands Ruhm in ganz Europa verbreitet.«

Ist es nicht ein Triumph der Musiker und des Organisten, eine Begeisterung der Art im Herzen eines fein gebildeten Menschen erregt zu haben, der Gelehrter, Denker, Philosoph, Priester war?

Wir lernen aus diesem Fall, wie so ganz verschiedene Urtheile über ästhetische Gegenstände von verschiedenen Individuen ausfallen, die durch Nationalität und desshalb innere Gemüthsanlage und religiöse Ueberzeugung von einander verschieden sind.

Als Beispiel will ich hier an das berühmte Stabat Mater von Pergolese erinnern. In Italien, im Süden war man von der Composition entzückt und ist es noch. Im Norden wurde es beinahe allgemein verhöhnt. Kirnberger konnte die Composition nicht ausstehen, »weil keine imitationes darin sind«, Andere widerte es schon des katholischen Textes halber an.

Zum abfälligen Urtheil im Norden gab eben der Text Veranlassung. Forkel nannte den Text elend — hier gab wieder das Capitel Marien-Anbetung den Ausschlag. Dichterische Gemüther jedoch, z. B. Herder, waren tief gerührt. Für Wieland war das Stabat Mater ein Oratorium, welches das erste in seiner Art bleiben wird; desshalb übersetzte er den lateinischen Text in's Deutsche, dem lateinischen Texte conform. Der Dichter L. Tieck war entzückt und zu Thränen gerührt: Die Lieblichkeit, die Wehmuth in des Schmerzens Tiefe, dieses Lächeln in Thränen, diese Kindlichkeit, die den höchsten Himmel anrührt, ist mir noch niemals so licht in der Seele aufgegangen.

Wenn hier neben den Pedanterieen eines dürren Herzens über ein Marienlied noch confessionelle Verhältnisse das Urtheil beeinflussen müssen, so haben wir ein noch schlagenderes Beispiel bei einer Kunstschöpfung, die von aller confessionellen Beziehung fern, nur die rührendsten, rein menschlichen Verhältnisse vor unsere Seele führt. Es ist diess Mehuls Joseph (in Aegypten). Die rührendste Erzählung des alten Testaments ist hier mit wahrer patriarchalischer Einfachheit in Musik und Text behandelt, an welchem höchstens der eingemischte Dialog störend wirkt, der in der Uebersetzung noch lederner erscheint. Die Oper ist höchst originell, an antiken Geist erinnernd, denn sie ist ohne Liebes-Intrigue, die den Kern aller neuesten Opern bildet und die in den

neuen Werken der Art immer näher und näher und zuletzt splitternackt vor das Publikum tritt, so dass nur ein leichter Schleier die parfümirte Bestialität verhüllt.

Mehuls Schöpfung spricht in der natürlichsten Liebenswürdigkeit zu jedem unverkrüppelten Menschenherzen und wurde vom deutschen Publikum mit Begeisterung aufgenommen.

Karl Maria von Weber sah sie zuerst in München am 3. Juli 1811. Er war entzückt und schreibt:*) »Mit Freuden sah Referent den 3. Juli bei seinem Eintritte in's Theater das wohlgefüllte Haus, indem er sich dadurch neuerdings überzeugte, dass das Münchner Publicum wahre Meisterwerke zu schätzen und zu würdigen wisse. Wen sollte aber auch nicht eine Musik, wie die der Oper: Jakob und seine Söhne, ergreifen und mit sich unwiderstehlich fortreissen! Der antike, ich möchte sagen, der einfache biblische Geist, der durchaus so vortrefflich darin gehalten ist, wo kein unnöthiger Kling-Klang die Ohren kitzelt, wo Alles blos durch die höchste Wahrheit wirkt, und wo durch die weiseste Berechnung der Instrumentation, die den vielgeübten Componisten beurkundet, mit so wenigen Mitteln die höchsten Effecte erzeugt werden! — Um nur einigermassen alle Vorzüge dieser herrlichen Tondichtung zu entwickeln, müsste man Alphabete füllen, und Referent begnügt sich daher, an das Gefühl der Zuhörer zu appelliren, das beinahe alle Musikstücke mit lautem Beifall belohnte. Die heutige Darstellung war aber auch in jeder Hinsicht gediegen und in sich geschlossen zu nennen. Kein Missgriff, kein unangenehmer Zufall störte die Wirkung des Ganzen. Sänger und Orchester kämpften den entzückendsten Kampf um den Vorzug der vollkommenen Ausführung.«

Vogler brachte sie nach Darmstadt, wo sie von 1812 bis 1829 34mal gegeben wurde. Vogler meinte, diese Oper bleibe ewig schön; dagegen hören wir den Biographen von Mehul in Schillings Musiklexicon IV, 631, 1837. Dieser schreibt: »Wir sind überzeugt, auch diese Oper wie die Jagdsymphonie wäre auch hier in Deutschland schon längst vergessen. Und zu verwundern ist dennoch, wie der sonst so starke und energische Deutsche an der ermattet einfachen, einförmigen, lethargischen, psalmodisirenden Musik dieser Oper ein so enthusiastisches Wohlgefallen haben konnte.«

*) Carl Maria von Weber, III. Band, Leipzig, p. 39.

Wir sehen, welche Idee dieser Kritiker von dem so starken und energischen Deutschen hat. Man glaubt den guten Göttinger Forkel zu hören, der noch 11 Jahre lebte, nachdem Mehuls Oper die Deutschen mit so enthusiastischem Wohlgefallen erfüllen konnte!

Man lernt hieraus, wie schwer es ist, sich aus der Kritik eines Einzelnen über den Werth oder Unwerth einer poetischen Schöpfung ein Urtheil zu bilden. Als Bürger die letzte Ausgabe seiner Gesammtdichtungen seinen Freunden überschickte und sie um ihr corrigirendes Urtheil bat, traf es sich, dass das, was dem Einen ausserordentlich gefiel, der Andere unterdrückt oder verbessert haben wollte, so dass der Autor seine Gedichte publicirte, wie sie aus seinem Geiste kamen. Bei den Schöpfungen schöner, namentlich religiöser Kunstwerke ist es desshalb unerlässlich, den Kritiker zuerst zu fragen: Wer bist du von innen und aussen; wer bist du im Glauben, Hoffen und Lieben? — ehe man sein Urtheil über das fremde Urtheil bilden kann. Der einzige Schiedsrichter ist doch die Zeit, wie Schiller sagt:

Denn wer den »Besten« seiner Zeit genug gethan,
Der hat gelebt für alle Zeiten!

Vogler hat das ganze Stabat Mater Pergoleses analysirt, Unregelmässigkeiten, die man als Fehler anrechnen kann, verbessert (die Composition stammt aus dem Jahre 1736) und namentlich die Fuge umgearbeitet. Die Analyse geht durch alle drei Jahrgänge der »Betrachtungen der Mannheimer Tonschule«.

Das ganze Stabat Mater ist dazu in den »Betrachtungen der Mannheimer Tonschule« in Noten auf der linken Seite abgedruckt und die Verbesserungen auf der rechten Seite. Nachdem er die Fehler angezeigt und verbessert, schliesst er unter Anderem: »Niemand wird desshalb sagen: Pergolese sei kein grosser Geist gewesen; ja nicht nur ein grosser, sondern einer der allergrössten seiner Zeit.« *)

Ein anderer Grund des Hasses und der Schmach, womit man Vogler im Norden übergoss, war, dass er die Kühnheit hatte, Joh. Seb. Bachs Choräle umzuarbeiten. Indessen war längst vom eigenen Lager aus das Urtheil gefällt worden, dass diese Choräle für die Kirche nicht zu gebrauchen seien. Denn gerade von diesen Chorälen

*) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. III. Jahrgang, 6—9. Lieferung. pag. 86.

sagt eine Kritik über Kuhnaus Choralbuch 1792:*) »Es hat immer geheissen: Die Choräle Bachs seien zu gelehrt, die Gemeinde könne sie nicht mitsingen« und endlich sagt der Kritiker: »Recensent weiss es selbst aus dem Munde des verstorbenen Kirnberger (der ein eifriger, aber so gründlicher Verehrer der Bachschen Grundsätze war, dass er Jeden, der in irgend einer Weise mit Bach nicht einverstanden war, zur Thüre hinauswarf), dass er die Bachschen Choräle nicht allgemein anwendbar fand, weil sie nicht auf allen Instrumenten zu spielen sind.«

Diese Choräle waren also selbst nach Kirnberger nicht tadelfrei, wesshalb er sie blos zum Studium der Harmonie empfahl. Hilgenfeldt, 1850, ist derselben Meinung und sagt: »Diese Choräle sind niemals für die Leitung des Kirchengesanges gewesen, sie sind ursprünglich integrirende Bestandtheile grosser kirchlicher Werke, was, wie er sagt, Abt Vogler und C. M. von Weber nicht wussten.« Allein C. Ph. E. Bach sagt ausdrücklich in der Vorrede, dass er durch Herausgabe dieser Choräle ein vollständiges Choralbuch zu liefern beabsichtige.

Als weiterer Beleg des Gesagten sei hier aus »Johann Sebastian Bach« von Philipp Spitta, Leipzig 1880, Breitkopf & Härtel, II. Band, pag. 614, Anmerkung 73, beigefügt. Spitta sagt:

»Ich darf diesen Abschnitt wohl nicht ohne Erwähnung Voglers schliessen, welcher theils selbst in seinem »Choralsystem« Seite 53 ff. theils durch seinen Schüler C. M. von Weber (Zwölf Choräle von Sebastian Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von C. M. von Weber, Leipzig, C. F. Peters) die vermeintliche Fehlerhaftigkeit und Unschönheit des Bachschen vierstimmigen Choralsatzes nachzuweisen gesucht hat. Dass diese Lächerlichkeit möglich gewesen ist, davon trägt freilich einen Theil der Schuld der Herausgeber Emanuel Bach. Da Vogler Zweck, Stellung, Besetzung, ja in vielen Fällen selbst den eigentlichen Text dieser Choräle nicht kannte, und da dieselben für ein vierstimmiges Choralbuch gelten sollten, so musste er mit ganz falschen Voraussetzungen an sie herantreten. Dass er das Verhältniss Bachs zu den Kirchen-Tonarten nicht erkannte, darf man ihm auch nicht verargen, da hierzu ein viel umfassenderer Ueberblick über die gesammte Thätigkeit und historische Bedeutung des Meisters

*) Vierstimmige alte und neue Choralgesänge von Joh. Chr. Kuhnau. Berlin 1786. Choralspiele gesammelt von Kuhnau. Musikalische Correspondenz Nr. 6–8. Februar 1792.

gehörte, als ihn damals irgend wer besass. Was die angeblichen Unschönheiten im Uebrigen betrifft, so verrathen Voglers Ausstellungen eine ebenso grosse Unfähigkeit, das Geniale in Bachs harmonischen und melodischen Folgen nachzuempfinden, als seine »Verbesserungen« lahm und geschmacklos sind.«

Gleichen Standpunkt wie Spitta theilt Dr. A. B. Marx in seiner »Musikalischen Compositionslehre«, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 6. Ausgabe 1863, spricht sich aber doch maassvoller und weniger einseitig aus. Marx schliesst ein langes, mehr kritisches als belehrendes Kapitel im I. Theil Seite 580 u. ff. über höheren Choralstyl mit folgendem Satz: . . . . »Bei dem Allem wird man Voglers sauber und sorgsam geführte Arbeit nach Bach mit Antheil und Nutzen aufnehmen, wenn er auch im Vorhaben und gegen solchen Meister unterliegen musste.«

Dass es Vogler wagte, diese Choräle nach seiner Weise umzuarbeiten, war ein nie zu sühnendes Verbrechen in unserer musikalischen Welt, die aus leicht ersichtlichen Gründen viel leichter zur Idolatrie geneigt ist, als die übrige denkende Welt.

Aber wie schon bemerkt, ein rationelles System über den Choral, sein Wesen, seine harmonische Behandlung gab es zu Voglers Zeiten nicht; er war genöthigt, sich selbst eines zu schaffen. Desshalb gab es auch für ihn über das, was er durch ausdauernde Untersuchungen durchdacht und begründet erfand, der Empirie gegenüber keine Autorität. Voglers Gegner nannten diess Unverschämtheit, Eigenliebe. Wenn indessen dieses Verfahren Eigenliebe ist, so ging sie aus tieferem innern Grunde, der vernünftig begründeten Ueberzeugung hervor.

Für unsern Vogler ward Umwandlung der Kirchenmusik die Hauptaufgabe seines Lebens.

Er fragt:*) Was ist der Tonkunst höchster Zweck? Antwort: den Schöpfer zu loben. Was ist ihre eigentliche Absicht? Antwort: das Herz zu rühren und zu Gott zu erheben. Welches ist die vornehmste Gattung? Antwort: die Kirchenmusik. Welches ist die allgemeine beim Gottesdienste unentbehrliche Kirchenmusik? Antwort: der Choral. Wo finden wir den Ursprung des Chorals? Antwort: in den griechischen Tonarten. Wodurch unterscheidet er sich von allen andern Gattungen der Musik? Antwort: durch seine eigene

*) Choralsystem pag. 22.

Behandlung. Worin besteht diese eigene Behandlung? Antwort: dass sie in allen Tonfolgen die aufbrausende und wollüstige Thätigkeit charakterisirend ausschliesst und keine andern zulasse, als nur die wenigen, die jeder eigenen Tonleiter zukommen. Hat man je diese Fragen aufgeworfen und behandelt? Antwort: Nie!

Ist gegen alle diese Fragen und Antworten nur irgend etwas Vernünftiges einzuwenden? Herrschte nicht in Behandlung jeder Choraltonart die crasseste Empirie und blindes Nachbeten irgend einer sogenannten Autorität?

Hilgenfeldt nennt das System der alten Kirchentonarten einen verwirrten Knäuel.*) Vogler suchte diesen Knäuel zu entwirren; aber nicht durch Nachfolge des Hergebrachten, durch Nachbeten einer sogenannten Autorität. Vogler ging den einzig richtigen Weg der Untersuchung der Urmelodien, die sich bei Naturvölkern auffinden liessen. Die eigentlichen Choralmelodien stammen aus einer Zeit, in welcher man von Harmonie in unserm modernen Sinne nichts wusste; sie sind desshalb ohne alle Beziehung auf Harmonie geschaffene Urmelodien, die sich unserer modernen Harmonie nur mit grossem Widerstreben einfügen liessen. Er durchreiste Spanien, Afrika, Grossgriechenland, fand da dieselben einfachen Urmelodien bei Völkern, die ohne alle Notenkunst weit von einander entfernt lagen. Er verglich diese Urmelodien mit den Urmelodien, aus denen unser Choral hervorgegangen, Urmelodien, welche durch die Inder über Griechenland ununterbrochen folgend sich in unserer Kirche heimisch machten. Ist diess nicht der vernünftigste Weg, diesen »verwirrten Knäuel« zu entwirren?

Hilgenfeldt sagt: Vogler habe den ganzen Fond seiner glänzenden Geistesfähigkeiten aufgeboten, um den verwirrten Knäuel zu lösen; allein Beweise für die Richtigkeit seines Systems habe er nicht geliefert. Direct natürlich lässt sich die Geschichte vom Tone und Tonverbindung nicht nachweisen, für welche der alten Welt keine Mittel zu Gebote standen, den Ton bleibend für die Nachwelt festzuhalten, aber indirekt lässt sich ein Weg auffinden, der einzige, den Vogler betreten hat, durch Studium der Gesänge, namentlich der orientalischen Völker, die von unserer Cultur noch nicht beleckt sind, vor allem der Völker des Orients, in welchen sich beinahe unverrückt festgehalten hat, was vor Jahrtausenden Natur, Sitte und

*) Johann Sebastian Bachs Leben, Wirken und Werke. 1850. pag. 48.

Gebrauch war. Diese Naturmelodien ertönten durch Jahrtausende, ehe man an unsere moderne Harmonie dachte. Sie sind ohne Gedanken an Harmonie gesungen, und es ist desshalb gewissermassen natürlich, in jedem Fall schwer, sie in unsere Harmonie zu vererben. Harmonisirt man aber diesen Naturgesang wirklich, so verlangt Vogler, dass der Charakter dieser Urmelodien durch unsere Harmonie nicht entstellt werde. Er verlangte z. B., dass die alte Melodie, die sich in einer Scala bewegt, die mit e beginnt und endet, ohne Kreuze und Bes, dass diese Scala nicht durch die moderne Harmonisirung in unser E-moll oder gar E-dur umgewandelt werde Ist diese Forderung mehr eine Forderung der Vernunft oder Eitelkeit?

Welcher musikalische Theoretiker hat jemals zur Entwirrung des musikalischen Knäuels unserer Theorien weite Reisen durch ferne Länder, nicht auf Kosten einer Regierung, sondern aus eigenen mühsam erworbenen Mitteln unternommen? Unsere musikalischen Theorien sind alle in Klosterzellen oder hinter dem Ofen ausgegrübelt worden, und wenn Vogler mit seinem Choralbuche auftritt und sagt: »Ich habe Länder durchreist, im Leben selbst die Melodien fremder Völker studirt, um die Quelle dieser Urmelodien aufzufinden, was ihr aus staubigem Papier zieht«, ist das Eitelkeit?

Für unsern Vogler war die Orgel ein glänzendes Orchester, das von einer einzigen Seele vollkommen beherrscht werden kann. Er fragt: »Wozu Trompete, Flöte, Violin und Violoncelle in den Orgeln, wenn man sie nicht als solche benützt?« Man entgegnet ihm: »Die Orgel gehört in die Kirche.« Allerdings ist sie, wie alle eigentliche Musik, in der Kirche entstanden, und wer die Orgel spielen will, muss sie jetzt auf dem Continente in der Kirche spielen. Allein die Orgel wandert aus der Kirche in die Welt, wie bereits in England und Nordamerika, und sie wird erst da, nach Voglers Princip, ihre ganze musikalische Universalität beweisen.

Schon bei den gegenwärtigen Tonmassen-Orgeln hat der grosse Orgelmeister bewiesen, dass sie jeder Spielart fähig seien, wenn sie der Organist zu spielen verstehe. Bei seinem Orchestrion, der tragbaren Orgel, an deren Bau er die Hälfte seines Lebens verwendete, sollte die Orgel auch Seele und Gefühl bekommen, sich jeder Leidenschaft anschliessen. Der einst so berühmte Capellmeister Peter von Winter hasste die Orgel — denn sie war ihm ein seelenloses Instrument. Vogler wollte der Orgel Seele einhauchen, dazu erfand er sein Simplificationssystem.

Unsere Orgeln sind, wie unsere ehemaligen Compositions-Handbücher, ein reines Werk der Empirie. Wollte der Orgelbauer eine grosse Orgel schaffen, so setzte er noch mehrere Pfeifenreihen hinter einander, als er diess bei kleinen Orgeln thun konnte — so hat die berühmte Orgel des Klosters Weingarten 6666 Pfeifen — und die grosse Wirkung einer solchen Orgel rührte nicht von der Kunst des Orgelspielers, sondern von den vielen Pfeifen her, die er auf einer Taste erklingen machte.

Vogler war der erste, der jede Orgelpfeife fragte: Was wirkst du für dich allein? was wirkst du in Verbindung mit andern?

Die Antwort auf diese Fragen war das Simplificationssystem. Vogler fand, dass nur wenige, aber rationell miteinander verbundene Pfeifen eine grössere musikalische Wirkung erreichten, als eine Unzahl empirisch durcheinander geworfene Orgelpfeifen. Die geringe Zahl der Pfeifen, die er nur in seinem Orchestrion, im Verhältniss zu der alten Orgel, nöthig hatte, machte ihm möglich, den Ton seiner Orgeln anschwellen zu lassen und zu dämpfen nach Belieben des Organisten.

Vogler war der erste, der die Pfeifen mit durchschlagenden Zungen in unsere Orgeln setzte, und diese erlaubten ihm den Ton bis zur grössten Stärke erschallen und wieder erlöschen zu lassen.

Vogler baute nach diesem Princip seine erste grosse Orgel in der St. Peterskirche in München und simplificirte die alte Orgel in der St. Michaelshofkirche nach seinem System. Allein mit Vogler verschwanden auch nach und nach seine simplificirten Orgeln — sie waren in der That Scanderbegs Schwert.

Wir sehen hier wieder Vogler, den Idealisten, oder, wenn wir wollen, den Enthusiasten. Vogler starb in der festen Ueberzeugung, dass seine Pianoforte-Orgeln mit der Zeit alle nach dem alten System gebauten Orgeln verdrängen würden. Indessen, alle seine simplificirten Orgeln verschwanden eine nach der andern aus den Kirchen, wieder der alten Orgel Platz machend. Gegenwärtig, seit 27 Jahren, existiren nur noch zwei wenigstens ihrem Hauptprincipe nach simplificirte Orgeln, und zwar in München. Als ich für Erhaltung dieser Orgeln, die immer mehr ihrem Verfalle und ihrer Umformung entgegen gingen, vor Jahren in einem Münchener Blatte kämpfte, erhielt ich die Antwort: Vogler habe eine Concert-Orgel gebaut, die Niemand spielen konnte. Wirklich eine classische Antwort. Sie erklärte in zwei Worten ganz genau die Ursache des Verschwindens der

Voglerschen Orgeln, über deren lithographirten Plan Vogler schrieb: Non omnis moriar.

Unsere Kirchen haben keine Orgel-Concerte nöthig. Die Arbeit, die die Orgeln in unserer Kirche zu leisten haben, ist sehr einfach, ja beschränkt.

Zur vollen Benutzung einer Voglerschen Orgel ist es nicht genug, dass der Organist eine Bachsche Fuge zu spielen versteht. Er muss Componist sein und zu instrumentiren verstehen. Diess Alles ist jedoch noch nicht genug. Der componirende Orgelspieler muss mechanisches Talent hinreichend besitzen, um sich in den Bau und der aus ihrem Bau hervorgehenden grossen Anzahl von Registerzügen einzustudiren und hierin zu leben. Welch' ungeheurer Contrast, wenn wir in Albrechtsbergers Compositionslehre die Warnung für den angehenden Componisten in Kirchensachen lesen: Der Componist soll nicht zwei Quarten hinter einander setzen, weil die Organisten gewöhnlich die Pedaltasten (es waren deren gewöhnlich 18 ohne Cis, Dis, Fis, Gis, Ais in der Tiefe) nur mit dem linken Fusse treten. Was machen unsere Organisten nun mit einem Voglerschen Pedale von 32 Tasten!? und wo findet sich ein solcher Organist um 600 bis 700 Mark Jahresgehalt? Daher der Widerstand altgewohnter Organisten gegen die Voglerschen Orgeln. Selbst Rinck erklärte dem Grossherzog, um das von Vogler zurückgelassene Mikropan zu spielen, wäre ein sehr langes Studium vonnöthen. Dazu kam noch: die Voglersche Orgel war in ihrer Kindheit. Jede neue Erfindung braucht Jahre, ja Jahrzehnte, bis sie nur einigermassen ihre Vollkommenheit erreicht. Ich will hier nur in unserer neuesten Zeit z. B. an die elektrische Beleuchtung erinnern.

Der Abt Vogler war eine ausserordentliche Erscheinung, die in der musikalischen Welt nie ihres Gleichen hatte. Die Musik hatte er in allen ihren Zweigen und Formen wie in seinem Leben verkörpert. Dabei Philosoph, Theolog, hochgestellt im gesellschaftlichen Leben, desto mehr geehrt, in je höheren Kreisen er sich bewegte. Daraus lassen sich wohl die Verschiedenheiten der Urtheile über den Mann erklären, die alle aus musikalischen Kreisen hervorgingen, je nachdem der Beobachter mit einer oder der andern Seite Voglers in Berührung kam. Vogler war dabei ein entschiedener Charakter mit eiserner Willenskraft, er mochte zu Hause an seinem Tische brüten, bei Nacht componiren, oder sein Orchestrion aus dem Chaos von Hindernissen herausarbeiten, die sich ihm mit jedem

Tage neu entgegenstellten. Als Dirigent an seinem Flügel war er, erzählt sein Schüler, der Capellmeister Thomas, originell, feurig, präcis und energisch, doch weniger mit dem Tactstock als mit seinen Händen auf dem Flügel durch schnelle Accorde einschmetternd, sobald Schwankungen eintraten. Mangold dirigirte gewöhnlich. Sass aber Vogler am Flügel, was half da jede andere Leitung: ein Blick, ein scharfer Accord und er war Meister über Gesang und Orchester. Ging es gar nicht, wie es sollte, so vibrirte sein dicker Körper in mächtiger Wallung und seine Augen schossen Blitze, bis er plötzlich aufsprang und still stehen blieb. Nach kurzem Besinnen nahm er sein schwarzes Käppchen ab, das er beständig trug, und legte es anscheinend ruhig auf den Flügel. Dann liess er sich langsam wieder auf seinen Stuhl nieder und begann die nöthige Correctur zu machen, wobei er oft seine Dose in Bewegung setzte, nicht, um daraus zu schnupfen, sondern um an dem Tabak zu riechen.

Bei seinem ersten Auftreten in Darmstadt, noch unter dem Erbprinzen Ludwig, setzte er sich nicht mehr ruhig nieder, wenn es nicht gehen wollte, wie es etwa gehen sollte. So lesen wir von der Aufführung seines Melodrams Lampedo in Darmstadt 1779:

Bei der ersten Probe hatte man die türkische Musik zu tief in's Theater gestellt; sie wurde daher durch die noch unaufgezogene Gardine gehindert, das Orchester vor der Bühne genau zu hören und mit diesem zusammen zu treffen. Wiederholte Versuche fruchteten nichts. Vogler gerieth in Eifer und mit Einem Sprung stand er im Mantel und Käppchen auf dem Theater, ergriff einen Blechleuchter von einem Notenpult und schlug damit den Tact so kräftig gegen die Coulisse, dass der Leuchter in wenigen Secunden wie vom Blechschmiede zusammengehämmert aussah. Dieser Auftritt verursachte natürlich ein allgemeines Gelächter. — Man änderte die Stellung der Musiker und Alles ging trefflich.

Von seinen musikalischen Collegen hatte er nur Hohn, Spott und Verachtung erfahren. Im Umgange unter Gebildeten und höheren Ständen begegnete man ihm stets, wie das Sitte in allen hohen Gesellschaften, mit hoher Achtung.

Die Urbanität, Achtung, ja Verehrung dieser hohen Gesellschaften gaben ihm reichlichen Ersatz für das Forkelsche »der Charlatan«.

Fürsten, Prinzen und Prinzessinen geleiteten ihn mit ihren Empfehlungen z. B. von Darmstadt aus an andere Höfe und be-

reiteten ihm dort eben den liebenswürdigsten, achtungsvollsten Empfang — der Kaiser von Russland beehrte den Scheidenden mit einer prächtigen, mit Brillanten besetzten Dose. Bald wurde er am Hofe Freund.

Der König von Schweden, Gustav III., war sein Freund, ebenso der Kronprinz, und eben desshalb war er beneidet oder gehasst von allen Musikern, die dem König nicht so nahe standen.

Dass er sich in solchen Gesellschaften gerne bewegte, sich vor allem selig fühlte und sie suchte, ist psychologisch leicht erklärlich. Man kann das Eitelkeit nennen; in jedem Falle ist diese Eitelkeit die grösste seiner Schwächen, eines Mannes, der sich seines edlen Strebens, dem er seine ganze Liebe geweiht, des stillen Suchens nach Wahrheit bewusst, zu jeder Hilfe stets bereit — die Bescheidenheit am rechten Orte nie verlor. So widmete er sein grösstes Kirchenwerk, sein letztes Requiem, das als solches einzig dasteht, seinem Grossherzoge mit der Bemerkung: Er habe hier sein ganzes Können concentrirt — ein Requiem, das hinter dem Mozartschen nicht weit zurückstehen soll, wie er dazu setzte.

Vogler wollte nicht mit seinem Wissen prahlen, wie von Hilgenfeldt meint, nicht der Welt zeigen, dass er viel wusste, was die Andern nicht wussten, sondern er wollte sein originelles, wie selbst Hilgenfeldt gesteht, grosses Wissen und Können zum Gemeingut der musikalischen Welt machen. Dies gestand gleichfalls sein sonderbarer Freund, Pfarrer Juncker, zu. Vogler hielt dies für seine Mission, und für diese opferte er alles Andere. Mit der grössten Ausdauer und Urbanität entwickelte er seine Lehre und ging auf jeden Einwurf, auf jede Gegenrede ein. So schrieb mir Professor Fröhlich aus Würzburg: »Vogler theilte jedem, aber mit wirklich ehrlicher Bescheidenheit mit, wobei er seine Ansichten, wenn man sie auch noch so scharf angriff, mit vieler Ruhe, ja mit heiterm Lächeln vertheidigte, gar nicht in dem gereizten Tone, welchen man in seinen Schriften findet.«

Vogler verlor seine Ruhe und Urbanität auch im heftigsten Streite nie — nur Eines konnte er nicht ertragen, Spott und Hohn: da empörte sich seine ganze Seele und daraus erklärt sich die Gereiztheit in seinen Schriften recht gut. Vogler hatte es in seinen Schriften nicht mit ehrlichen Vertretern des Gedankens und der Wissenschaft, sondern mit Leuten zu thun, die ihn mit Spott und Hohn, ja mit Schmähungen und Verläumdungen überhäuften.

Die erste Kritik seiner Mannheimer Tonschule von Berlin aus beginnt: »Nicht leicht kann ein junger, allezeit rüstiger Ignorant mit mehr Stolz und Eigendünkel in die Welt treten u. s. w.« »Das Possirlichste im ganzen Werke«, heisst es unter Anderm, »ist des Verfassers Tonmässigung (Temperatur). Der Verfasser hat entweder ein über alle Menschheit erhabenes Ohr, oder, wie eher zu glauben, gar kein musikalisches Gehör.«

Wenn Forkel ihn öffentlich beschuldigt, Vogler betrüge bei seinen Concerten für die protestantischen Armen diese, denn er könne nur für katholische Arme spielen,*) während Vogler bei jedem Concerte, das er für die Armen gab, sein eigenes Billet bezahlte: welcher Mann von Gefühl und Ehre kann da ruhig bleiben? Es ist unglaublich, welche irrige Begriffe über Voglers Charakter unter musikalischen Schriftstellern herrschen. Voglers Wirken, Lehren und Leben unter seinen Schülern ist ein eigenes Muster einer musikalischen Idylle. Aber auch Jahn glaubt daran nicht — er meint: diese sogenannte Liebe der Schüler zu ihrem Papa sei nur daraus zu erklären — »dass seine Schüler ihn fürchteten«. Hätte er doch Carl Maria von Webers Biographie gelesen. Weber schreibt an Gänsbacher: »Meinen Schmerz brauche ich Dir nicht erst zu beschreiben. Friede sei mit seiner Asche! Ewig lebt er in unsern Herzen.« Auch der Sohn, von dem allgemeinen Vorurtheile erfüllt, meint, Vogler sei mit seinem Vater nur in so weit amtlich umgegangen, als es Voglers stolzes Herz zuliess, während in einem Passus des Weberschen Tagebuches geschrieben steht unterm 8. Mai 1814: »Gott segne seine Asche! Ich habe ihm viel zu verdanken und er hat mir immer die ausgezeichnetste Liebe bewiesen.«**) Hat der Sohn diese Stelle im Tagebuch seines Vaters absichtlich ausgelassen?

Hat Jahn nicht gewusst, dass Meyerbeer, obwohl Israelite, an dem streng katholischen Vogler am längsten und so lange hängen blieb, bis ihn der Meister selbst in die Welt sandte, mit der Bedeutung, Meyerbeer habe nun Alles gelernt, was man lernen könne? Wie konnte Meyerbeer unter solchen Umständen Vogler gefürchtet haben? »Ich hatte mich seiner Liebe in hohem Grade zu erfreuen,

---

*) Musikalischer Almanach 1789, pag. 138.

**) Jahn: Karl Maria von Weber 1873, pag. 15.

und unvergesslich bleiben mir die Stunden, welche ich bei ihm zubrachte,« schreibt Rinck in seiner Selbstbiographie.*)

Wenn ich noch anführe, dass der Pfarrer Juncker auf derselben Seite, auf welcher er Vogler einen plumpen Egoisten nennt, seinen Bericht schliesst: »Hätte ich die Grenzen eines Berichts nicht schon überschritten — wie viel Gutes könnte ich Ihnen noch sagen von dem im Ganzen sittlich guten Charakter eines Mannes, von seiner Gewissenhaftigkeit, die oft ans zu Strenge grenzt, von seiner Dienstfertigkeit und traulichen Stimmung seines Herzens gegen seine Freunde, von seiner unermüdlichen Geschäftigkeit, von seinem redlichen Bestreben der Welt zu nützen? lauter Eigenschaften, über welche die Welt bisher kein Wörtchen verloren hat. Aber ich schliesse diesen Brief« etc.**) — Kann man ein unverdächtigeres Zeugniss über einen Mann verlangen?

Der Biograph Webers sagt: »Der alte Meister, dessen ernstes Gesicht das Lächeln nicht wohl verstand« etc.***) Im Gegentheil, Vogler lachte sehr gern: er war der heiterste Tischgenosse, der heiterste Gesellschafter.

Künzel führt Manches über die Heiterkeit Voglers unter seinen Schülern in Darmstadt an, dem, wenn auch die Sage das Verhältniss etwas zu glänzend ausgeschmückt, dennoch ein wirklicher Anhaltspunct nicht gefehlt haben konnte.†)

Vogler war in München hochgeehrt, am Hofe sowohl als von seinen gebildeten Kunstgenossen — beinahe täglich Gesellschafter z. B. in der geistreichen Familie des Hofcapellmeisters Stuntz; er liebte die Kinder und war kindlich in ihrem Kreise.

In München, wo er zuletzt im selben Hause mit dem Organisten und Clavierlehrer Huber beisammen wohnte, hing er an der 8jährigen Tochter Nannette, die ausserordentliche Anlagen zur Musik verrieth, mit der Liebe eines Vaters; er leitete mit bewunderungswürdiger Geduld die Händchen des Kindes auf der Claviatur, und wenn das Kind neben ihm auf der Orgelbank sass, war er unerschöpflich im Phantasiren. An einem solchen Nachmittage hatte er auf seiner neuen Orgel in der St. Peters-Pfarrkirche fugirend ein Thema angeschlagen, das er eine volle Stunde lang mit dem Feuer eines

*) Selbstbiographie Johann Christian Heinrich Rincks. Breslau 1833, pag. 15.

**) Musikalische Real-Zeitung für das Jahr 1788, pag. 78.

***) Weber, pag. 199.

†) H. Künzel, Fliegende Blätter. Frankfurt 1839, pag. 61.

Jünglings ausführte, und nachdem er etwas geruht und mit dem Kinde neben ihm auf der Orgelbank gescherzt hatte, begann er ein neues Thema, das er wieder erst nach mehr als einer halben Stunde zu Ende führte.

Nur lehrend, analysirend in Mitte seiner Schüler, lag auf seiner Stirne der Ernst der Begeisterung — kühl war er nur, wie Rinck erklärt, immer Leuten gegenüber, die er nicht von innen aus kannte, aber in seinem nach seiner Ueberzeugung entschiedenen Urtheile stets gerecht auch gegen seine Feinde.

Das beste Urtheil über Voglers Charakter, das vier Jahre nach Voglers Tod in der Allgemeinen musikalischen Zeitung erschien und dem man absichtlich aus dem Wege gegangen zu sein scheint — es stammt von Rochlitz, dem verdienten Gründer und Vater der Allgemeinen musikalischen Zeitung —, lautet:*) »Vogler war, und dies bezeugen ihm Alle, die Umgang mit ihm pflegten, der neidloseste, gerechteste, billigste, schonendste, mit Freudigkeit und Enthusiasmus sich in Lob ergiessende Beurtheiler gegen Kunstverwandte, wenn Genialität das Werk auszeichnete.«

»Was? von dem Vogler, der den Bach corrigiren wollte?« rief ein ausgezeichneter Cantor und Organist an unserer protestantischen Kirche in München aus, als von Aufführung der Pastoralmesse des Abtes Vogler die Rede war — das ist ohngefähr die Idee, die im Sinne von wenigstens Neunzehntel der Musiker, vorzüglich in Norddeutschland rege wird, wenn sie den Namen Vogler lesen. Unser Cantor war übrigens so ehrlich, nachdem er der Aufführung der Messe beigewohnt, zu gestehen: »Wahrlich, das hätte ich nicht gedacht!« Der Name Vogler ist in unserer musikalischen Sagenwelt, die häufig den Namen »Geschichte« missbraucht, zu einem unheimlichen Schemen geworden, das der Erste nur aus der Ferne mit Widerwillen betrachtet, der Nächste schreibt gläubig dem Ersten nach und wird unwillig zwar, und so steigt der Unwille mit der Zahl der Beschauer und gibt uns — die schönste Illustration zum Gellertschen Kinde mit den Hasenohren. Selbst die geistigen musikalischen Söhne Voglers, seine Schüler, leiden noch unter dem Zerrbilde, mit welchem die Gegenwart ihren gewaltigen Meister misshandelt, ja selbst unserm Carl Maria von Weber würde es, hätte nicht die Welt schon längst entschieden, nach dem Urtheile

*) Allgemeine musikalische Zeitung 1818, pag. 85, Note.

unserer Kritiker schwer geworden sein, seinen ehrenvollen Platz in der Musikgeschichte zu behaupten, abgesehen davon, dass ihn Zelter einen siechen Kränkling,*) Franz Schubert ihn Charlatan, den Schüler eines Charlatans, nannte und noch im vorigen Jahre in einer sogenannten Musikgeschichte dem armen Weber die Kunst, musikalische Charaktere zu schaffen, rundweg abgesprochen, und z. B. gesagt wurde: in seiner Euryanthe sei nichts als Sporrengeklirr zu finden. Beinahe komisch ist es, zu sehen, wie sich der Biograph seines Vaters, Maximilian von Weber, zwischen zwei merkwürdigen Gegensätzen hindurch zu winden bemüht ist — zwischen dem Vogler, dem Lehrer seines Vaters, den er ein halbes Jahrhundert nach Voglers Tode nur aus der Allgemeinen musikalischen Zeitung als Charlatan kennt, und dem Vogler aus dem Tagebuch seines Vaters, das von Verehrung und Dankbarkeit gegen seinen Freund und Lehrer überfliesst. Der »Charlatan« Vogler verlässt ihn während seines ganzen Abschnittes »Vogler in Darmstadt« nie ganz. Ja Voglers Auftreten in Wien im Jahre 1803 malt er als eine Art Charlatanerie aus, und die damalige sich rasch kundgebende Anhänglichkeit Carl Marias an Vogler erklärt er daraus, dass Vogler mit dessen Vater, den er trotz seiner vielen Schwächen ausserordentlich liebte, im Aeussern und Innern viel Aehnlichkeit gehabt, nämlich, dass Beide Anlagen zur Schwindelei gehabt hätten.

Es leuchtet aus der ganzen Haltung der Biographie hervor, dass es den Biographen genire, zu gestehen, dass Weber seine musikalische Bildung dem »Charlatane« Vogler verdanke; er habe zuletzt in Darmstadt gar nichts mehr von Vogler gelernt. Er scheint desshalb die Stelle in Carl Maria von Webers Tagebuch beim Tode Voglers absichtlich weggelassen zu haben, die lautet: »Gott segne seine Asche! Ich habe ihm viel zu verdanken und er hat mir immer die ausgezeichnetste Liebe bewiesen;« denn es steht diess im vollkommensten Widerspruche mit dem dem Biographen abgenöthigten Bekenntnisse: Voglers Herz war ihm (Weber) so väterlich geneigt, als es des stolzen Abtes Egoismus zuliess.**)

Wenn der Biograph schreibt: »Eigentlichen Unterricht Voglers genoss Carl Maria v. Weber in Darmstadt nicht — schon jetzt liess

*) Allgemeine musikalische Zeitung, Jahrg. 1834, pag. 457.

**) Carl Maria von Weber I. pag. 438.

er sich nicht mehr anfechten, selbst Voglers Rathschlägen zu folgen«, so druckt er doch 19 Seiten darnach eine Stelle aus Carl Maria v. Webers Brief an Gottfried Weber ab: »Gestern und vorgestern habe ich Voglers Fugensystem durchgegangen, in dem unendlich viel Vortreffliches und Neues ist. Die Fuge vom ersten Ton habe ich umgearbeitet und das ist jetzt nun ganz anders und besser geworden als vorher.«*)

Wenn ferner Carl Maria von Weber selbst gegen Schilling äussert, als sie sich über Meyerbeer unterhielten: »Es ist wahrlich Jammer und Schade um Meyerbeer, dass der Durst nach äusserm Erfolge ihn auf diese verkehrte Seite der Kunst gelenkt hat; denn er hatte ein grosses, tiefes, deutsches Talent, vor dem ich mich, als wir bei Vogler zusammen studirten, oft gefürchtet habe.«**)

Dieser Abt Vogler — sein idyllisches Zusammenleben mit seinen Schülern und dagegen der Abt der musikalischen Zeitung und Almanache — als Sonderling »der plumpe Egoist mit seinem verschrobenen Geiste und verwahrlosten Herzen«: wie lässt sich das zusammen reimen?

Der Chor zu Voglers 61. Geburtstage beginnt:

Willkommen theurer Vater hier,
In Deiner Kinder Reihen,
Wo alle, eng vereinigt, Dir
Die wärmste Liebe weihen!

Jahn kann sich diess nur dadurch erklären, dass seine »Kinder« ihren Vater gefürchtet und aus Furcht ihm solche Complimente gemacht hätten. Während Weber über Voglers Tod, nachdem sie ihn nicht mehr zu »fürchten« hatten, an Gänsbacher schrieb: »Meinen Schmerz brauche ich Dir nicht erst zu beschreiben. Friede sei mit seiner Asche! Ewig lebt er in unseren Herzen — wenn nur seine Werke nicht verschleudert werden — ich möchte Dir gerne vielerlei schreiben, aber mein Herz ist zu voll!«***) — findet sich in seinen hinterlassenen Schriften Bd. I S. 10 folgendes: »Wahrlich, wer so wie ich und einige Wenige noch Gelegenheit hatten, diesen tief fühlenden starken Geist, diesen unerschöpflichen Reichthum von Kenntnissen und die feurige Anerkennung alles Guten, aber auch

*) Carl Maria von Weber I. pag. 198.
**) Carl Maria von Weber I. pag. 218.
***) Ebend. pag. 438.

die strenge Wägung desselben zu beobachten, dem musste er ehrwürdig und unvergesslich sein u. s. f.«

Der grossherzoglich hessendarmstädtische Cantor und Kammermusiker Ch. Rinck rühmt: Voglers Umgang war äusserst belehrend und bildend,*) und der Domcapellmeister Gänsbacher schreibt: Der blosse Umgang mit ihm allein war schon eine Schule.**)

Ja, wir werden sehen, dass Vogler der liebenswürdigste Mann im Umgang mit Hoch und Nieder war, jeden Tadel ruhig ertrug, nur nicht Hohn und Spott.

Ein eigenthümliches Schicksal hat dem Andenken des so sehr verkannten Mannes selbst nach seinem Tode einen beklagenswerthen Streich versetzt — seine Tagebücher, seine Papiere sind alle verloren gegangen. Als ihn sein Freund, Professor Fröhlich, in Würzburg um Einsicht in seine Tagebücher bat, entgegnete Vogler: »Meine Papiere hat alle Carl Maria v. Weber.« In einem Brief an Gottfr. Weber***) erwähnt Carl Maria v. Weber der Absicht eine Biographie Voglers schreiben zu wollen.

Ich habe mich desshalb durch unser königlich bayerisches Staatsministerium an den Sohn Carl Maria v. Webers, den Regierungsrath und Vorstand des Staatstelegraphen Freiherrn v. Weber, gewendet, der leider unterm 5. Juni 1852 zur Antwort gab, dass sich die Papiere Voglers weder in seinen Händen, noch in denen seiner Mutter befinden. Dieser Wunsch veranlasste mich, die sehr sorgfältig gehaltenen Tagebücher meines Vaters aus den Jahren 1811 bis 1814 mit besonderer Rücksicht auf Notizen, die sich auf den Empfang dieser Papiere beziehen könnten, durchzusehen, habe aber leider in den täglichen Niederschriften, die oft weit unwichtigere Dinge als die Uebernahme der so belangvollen und umfänglichen Arbeiten enthalten, nichts gefunden, was auf Wege leiten könnte, die zu dem beabsichtigten wichtigen Zwecke näher führten.

In Darmstadt erfuhr ich, 1858, dass in den Händen des Herrn Hofgerichtsrathes Wolf sich noch Manuscripte von Vogler befinden sollten, die mir der Herr Hofgerichtsrath auch freundlichst überliess. Allein es waren diese wenigen Papiere nur ein paar Contracte, die Vogler mit dem Freiherrn von Aretin in München über Errichtung

*) J. Ch. H. Rincks Selbstbiographie. Breslau 1833. pag. 15, Note.
**) J. G. Morez, Zur Säcularfeier Joh. Gänsbachers. Wien 1878. pag. 20.
***) Carl Maria von Weber I. pag. 208.

einer lithographischen Anstalt abgeschlossen hatte, und das Original-Diplom, das Vogler zum Mitgliede der arcadischen Gesellschaft in Rom ernennt.

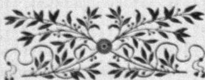
Die Papiere Voglers sind nun wohl für immer verloren!

Die musikalischen Hauptwerke finden sich jedoch in der grossherzoglich darmstädtischen musikalischen Bibliothek.*) Mehrere dort fehlende Originalien befinden sich in meinem Besitze. Die letzte der grossen Compositionen Voglers ist eine grosse Instrumentalmesse mit Zugabe einer Harfe, die er im Auftrage des Fürsten Esterhazy componirte; diese ist verloren gegangen.

Vogler ruht nun seit 70 Jahren im Grabe. Sind seine musikalischen Feinde noch nicht versöhnt?

Wie lange wird das Andenken des genialen Todten noch ferner befleckt werden?

*) Die Musikalien der grossherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt. Darmstadt 1874.





Abt Vogler

1795.

VOGLER'S MUSIKALISCHES SYSTEM.



Vogler war eine eigenthümlich logische Natur — eine Denkkraft: bei ihm musste sich alles Können auf einer wissenschaftlich begründeten Basis aufbauen und Carl Maria v. Weber hat ihn durch zwei Verse recht gut gezeichnet: »Vor Dir verband sich so noch nie
Das Wissen mit dem Genius!«
zwei Dinge, die sich bei genialen Musikern nur äusserst selten im Verbande finden.

Wenn man bedenkt, dass der damalige musikalische Magus des Nordens, Kirnberger, nicht einmal im Stande war, seine eigenen Gedanken richtig niederzuschreiben, sondern sich einer andern Hand bedienen musste, so kann es kaum Wunder nehmen, wenn der junge Studiosus des gemeinen und Kirchenrechts als musikalischer Denker keine grosse Freude an Kirnbergers Kunst des reinen Satzes fand.

Schon der damalige Musikdirector am Juliusspitale, Kürzinger, bei welchem Vogler weitern Unterricht in der Composition nehmen wollte, gab den Unterricht seines Schülers wieder auf. Vogler wollte von jedem Accorde seine Entstehung, das Verhältniss des einen Intervalls zum andern, überall den Grund wissen, wodurch der Hof-Capellmeister tausendmal in Verlegenheit gerieth, was auch gewiss bei andern Musiklehrern seiner Zeit der Fall gewesen wäre.

Vogler machte sich selbst an's Studium der höhern Composition. Allein er scheute davor bald wieder zurück. Die damaligen Compositionslehren waren eine Zwittergeburt aus der alten canonischen Contrapunctslehre und der modernen Harmonielehre, die beinahe bei jedem Schritte einander in den Haaren lagen. Des alten kaiserlichen Capellmeisters Fux »Gradus ad Par-

nassum« war die Grundlage aller später erschienenen Compositionslehren. Aus ihm entwickelten sich Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, 1774—79, die Grundsätze der Harmonie, 1773. Namentlich im ersten Werke zeigten sich Widerspruch auf Widerspruch, Mangel an den Elementen logischen Denkens. Die Harmoniker fanden im Dreiklang oder in drei Intervallen, z. B. c, e, g, die Urquelle alles Wohlklanges, während die alten Canoniker die grosse Terz e des Dreiklanges, z. B. c, e, g, als einen Uebelklang erklärten. Man liess von der vorausgehenden Harmonie in der folgenden einen Ton liegen. Dieser gehörte nicht mehr zur gegenwärtigen Harmonie, er war also ein Uebelklang oder lateinisch eine Dissonanz; das Gehör der damaligen nicht betrunkenen musikalischen Hörer musste desshalb befriedigt werden und der übelklingende Ton aus seiner frühern Lage in das nunmehr wohlklingende Intervall des gegenwärtigen Dreiklanges herabsinken oder in der Kunstsprache der Contrapunctisten: die Dissonanz musste sich abwärts senkend in einen Wohlklang lösen. Im sogenannten Secunden-Accorde war die Secunde — also der zweite Ton — ein Uebelklang, aber hier galt auf einmal die Regel nicht mehr, dass der eigentliche Uebelklang der Secunde sich abwärts bewegte oder löste. Hier war es der unwidersprechliche wohlklingende Grundton, der zum Uebelklang wurde und sich statt der Secunde abwärts lösen musste — ein lächerlicher Widerspruch.

So begann der berühmte Pater Martini sein »Essemplare ossia pratico del contrapuncto« mit der Lehre: es ist nicht erlaubt $\begin{smallmatrix}\text{cis}\\ \text{e}\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}\text{e}\\ \text{cis}\end{smallmatrix}$ nach einander zu setzen. Vogler verehrte den würdigen Greis, in dessen Schule ihn der Churfürst Carl Theodor gesandt hatte, von ganzem Herzen; aber er erschrack, als ihm P. Martini sagte: »Wir haben hier kein anderes Lehrbuch als den »Gradus ad Parnassum« des Fux.« Vogler studirte geduldig unter Anleitung Martinis, aber mit schwerem Herzen, und Martini sah bald, dass sein Schüler nicht allein den »Gradus ad Parnassum« vollkommen begriffen, sondern sich weit darüber hinausschwang. Martini hatte nichts dagegen, dass er sich zu seinen Landsleuten Hasse und Naumann nach Venedig begab, wo des Letzteren Singspiel grosses Glück gemacht hatte. Da lernte er den Grafen Taxis kennen, einen leidenschaftlichen Musiker und Violinspieler unter Tartinis

Leitung. Vogler wurde bald mit ihm befreundet und vertraute ihm seine Herzensangelegenheit. Unerwartet fand er da Rettung — der Graf empfahl ihn seinem Freunde Tartini und dem Franziskaner-Pater Vallotti in Padua, der nie einen Schüler in der Composition angenommen, da er keinen gefunden, der im Stande war, in sein mathematisch-musikalisches System einzudringen.

P. Vallotti nahm 1773 Vogler als Schüler, und zugleich mit den Armen eines Vaters auf. Vogler bildete sich da auf der Universität zu einem Theologen aus und versöhnte damit zugleich seinen Protector, den Churfürsten Carl Theodor. Vogler verschlang Vallottis Theorie und drängte seinen Lehrer unaufhaltsam vorwärts, so dass er auch diesen Lehrer in Verzweiflung brachte, der endlich ausrief: »Sie wollen alles das in 5 Monaten durchdringen, wozu ich 50 Jahre verwendete!«

Vogler brachte Vallottis System nach Deutschland, erklärend: »Ich habe mein System nicht selbst erfunden — es ist P. Vallotti in Bologna.« Wie wir bereits gesehen, haben alle nur etwas gebildeten Völker ihre musikalischen Töne aneinander gereiht, eine sogenannte Scala gebildet. Die Verhältnisse der Töne zu einander wurden durch Rechnung bestimmt, wie bei den Chinesen vor einigen tausend Jahren oder durch die Praxis, was auch zum Theil in Griechenland der Fall war.

Vallottis Scala war eine mit vollkommener Consequenz durchgeführte Tonleiter, auf eine mechanische musikalische Erscheinung in der Natur gegründet.

Jedes musikalisch gebildete feine Ohr hört, dass unsere musikalischen Töne ein Complex von mehreren Tönen sind. Beim Contrabass z. B. schlägt die Quinte so deutlich hervor, dass sie jedes auch nur etwas gebildete Ohr erkennen muss, wenn es darauf aufmerksam gemacht wird. Die Terz ist ebenfalls deutlich mit zu hören, und so erklärte Vogler: jeder musikalische Ton sei eine Mehrheit von zusammengesetzten drei Tönen, dem Grundton, der Terz und der Quint.

Es war der französische Physiker Sauveur, der Anfangs des vorigen Jahrhunderts die richtige Erklärung dieser Erscheinung gab. Man glaubte bis zu Sauveur, die Saite schwinge als ein Ganzes wie ein Pendel hin und her; allein Sauveur wies nach, dass diese Schwingungen nicht so einfach seien. Die schwingende tönende

Saite theilt sich dabei in mehrere gleiche Aliquottheile 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 u. s. w.*)

Die einfachste Theilung der schwingenden Saite ist ihre Theilung in zwei gleiche Theile, und da erklingt zum Grundton die Octave. Die zweite Art der Theilung ist, wenn sie sich in drei gleiche Theile theilt, und da erscheint die Quint zur Octave, also zu C, c, g. Theilt sie sich in vier Theile, so erscheint die zweite Octave zum Grundton, sowie überhaupt bei allen geraden Theilungszahlen die Octaven der Töne successive auf einander folgen. Eine vierte Theilung der Saite ist die in fünf Theile. Da erscheint dann die grosse reine Terz zur dritten Octave des Grundtones C, c, g, $\bar{c}$, $\bar{e}$. Die nächste Theilung ist die Theilung der Saite in sechs Theile, so erhalten wir die Octave zur Quinte C, c, g, $\bar{c}$, $\bar{g}$. Die siebente Theilung der Saite giebt uns die kleine Septime $\bar{b}$. Die achte Theilung die der dritten Octave zum Grundton C, c, g, $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{b}$, so erhalten wir die vierte Octave zum Grundton C, e, g, $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$, $\bar{b}$, $\bar{\bar{c}}$. In neun Theile getheilt erhalten wir das $\bar{\bar{d}}$ der Secunde zum $\bar{\bar{c}}$ der vierten Octave; und nun folgen die Töne der Scala regelmässig auf einander. Der zehnte Theil gibt uns die grosse Terz; der elfte Theil die Quart, der zwölfte Theil die Quinte, der dreizehnte Theil die Sechste zum $\bar{\bar{c}}$, der vierzehnte Theil die kleine Septime, der fünfzehnte Theil gibt uns die grosse reine Septime zum $\bar{\bar{c}}$ und der

*) Um die mannigfaltigen gleichzeitigen Schwingungen einer tönenden Saite dem Auge sichtbar zu machen, habe ich an einem gegen Süden gerichteten Fenster eine Messingsaite horizontal, parallel mit dem Gesimsbrette etwas vor und unter demselben ausgespannt. An zwei durchbohrten Hacken, von denen der eine in die linke Mauer, der andere in die rechte Mauer, welche das Fenster einschliessen, geschlagen ist, wird die Saite durch das Löchlein des einen gezogen und am Hacken fest gewickelt, das andere Ende der Saite wird durch das entgegengesetzte Löchlein gezogen und durch ein Gewicht von 5,6 Kilogramm gespannt. Die Messingsaite ist 0,43 eines Millimeters dick und 162,2 Centimeter lang. Die Saite ist unter dem Rande des Fenstergesims-Brettes 8 Centimeter ausgespannt und 6,6 Centimeter vom Gesims des Fensterbrettes horizontal entfernt. Der Rand des Fensterbretts ist 24 Centimeter vom Fensterstocke entfernt. Wenn die Sonne sich dem Mittag nähert, bescheint sie die glänzende Saite, während der Hintergrund und der Theil ober der Saite dunkel bleibt. Wird die Saite, während die Sonne sie bescheint, in Schwingung versetzt, so lassen sich die mannigfaltigen Schwingungsfiguren der Aliquottheile auf dem dunkeln Hintergrunde recht deutlich hervortretend beobachten.

sechszehnte Theil die Octave zum $\bar{\bar{\bar{c}}}$ oder die fünfte Octave zum Grundton $\overset{1}{C}$, $\overset{2}{c}$, g, $\overset{3}{\bar{c}}$, $\bar{e}$, $\bar{b}$, $\bar{g}$, $\overset{4}{\bar{\bar{c}}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\overline{\overline{fis}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{b}}$, $\bar{\bar{h}}$, $\overset{5}{\bar{\bar{\bar{c}}}}$.

Es ist diess die Naturscala der Hörner, Trompeten u. s. w. In dieser Scala ist die Quart zu hoch, mehr fis als f. Dagegen sind die Sexte und kleine Siebente zu tief.

Vallotti und Vogler benützten diese Aliquottheile der Natur folgend als rationelle Basis zur Construirung unserer musikalischen Scala. Vogler schloss: Wie sich c zu f als Quint verhält, so verhält sich f zu c als Quart. Vogler hat also hier die reine Quart in seiner Scala als erster Dualist als Umwendung erhalten. Wie sich a zu f als grosse Terz, so verhält sich f zum a als kleine Sexte. Wie sich a zu c verhält als kleine Terz, so verhält sich c zu a als grosse Sexte.

So weit die acht Wohlklänge der Scala. Da Vogler seine ganze Entwicklung der Scala auf das von ihm erfundene Tonmaass bezog, das wir bald kennen lernen werden — dessen tiefster Ton F war, so hat Vogler das c als Verhältnisszahl zu F als Quinte mit 3 oder $^1/_3$ bezeichnet; um aber bei solchen Saitentheilen Brüche mit ganzen Zahlen zu vermeiden, hat er c statt $^1/_3$, $^1/_{24}$ gegeben, weil es sich $^1/_{24}$, $^1/_{12}$, $^1/_6$, $^1/_3$ zerfallen lässt.

Vogler hat hier die acht Wohlklänge geordnet. Den Schluss macht die Octave $\bar{\bar{c}}$ oder $^1/_{16}$. Alle Töne, die sich bei der nun weiter fortschreitenden Saitentheilung ergeben, sind unserm Vogler nicht mehr brauchbar für unsere Scala.

Schon das $^1/_7$ der Saite, die kleine Siebente, ist ihm halb Wohl- halb Uebelklang — er bezeichnet sie mit dem charakteristischen Namen »Unterhaltungssiebente«. Er bestimmte sie, indem er für b rückwärts vom $\bar{\bar{c}}$ den grossen ganzen Ton berechnete. Die grosse Septime ist ihm die allerübelst klingende Dissonanz. Da Voglers Scala sich der mathematischen so viel als möglich nähert, also von den sogenannten gleichschwebenden Temperaturen weit entfernt ist, durch welche der eigenthümliche Charakter aller Tonarten vernichtet war, so entstehen durch die Scala mehrere charakteristische Intervalle, von welchen unsere Musik in gleichschwebender Temperatur nichts weiss. So ergeben sich statt der bekannten drei Siebenten nunmehr fünf wie folgt:

die grosse Siebente auf der 7ten vorletzten Saite des Tonmaasses zu $^{8}/_{15}$;

die kleine Siebente auf der 1ten Saite des Tonmaasses zu $^{5}/_{9}$;

die gewöhnliche kleine Siebente auf der letzten 8ten Saite des Tonmaasses zu $^{9}/_{16}$;

die unserer Scala angepasste kleine Siebente, Vogler nennt sie Unterhaltungssiebente, auf der 6ten Saite des Tonmaasses zu $^{8}/_{14}$;

die verminderte Siebente auf der 4ten Saite des Tonmaasses zu $^{7}/_{10}$.

So weit hatte Vogler mit Vallotti diese Dur-Scala gegründet. Ueber die Herstellung der Moll-Scala hat Vogler von Vallotti keine genügenden Aufschlüsse erhalten. Er bildete sie desshalb nach seiner eigenen Weise, um die Töne es, as, b zu erhalten.

Die kleine Terz zum c-moll-Accorde erhielt er, indem er zum g die grosse Unterterz es berechnete. Das as erhielt er, indem er die grosse Unterterz zum $\bar{c}$ entwickelte. So erhielt er die grossen Zahlen aus es $^{5}/_{144}$, as $^{5}/_{192}$ und b $^{5}/_{216}$, die sich zusammen leider nicht verkleinern lassen. Das cis bestimmte er als Oberterz zu a $^{1}/_{50} : 2 = {}^{1}{}_{25}$, das des als grossen halben Ton zum c sowie er als grosser halber Ton im Schritte von h : c besteht; in derselben Weise erhalten wir den grossen halben Ton von f: ges mit $^{1}/_{15}$, $^{1}/_{16}$, dagegen den kleinen halben Ton $^{1}/_{24}$, $^{1}/_{25}$ f zu fis. Dadurch erhalten wir folgende Töne auf c übertragen:

des cis   es dis   es   ges fis   ges gis   as   b
c   d   e   f   g   a   b $\bar{c}$.

Was über die ungerade Zahl $^{1}/_{16}$ der Saitentheile hinausreicht, sind unserm Vogler Uebelklänge. Die Neunte, Eilfte und Dreizehnte erklärte Vogler für absolute Uebelklänge. Man hat sie der Kürze halber als None, Quarte und Sexte bezeichnet; sie sind aber von diesen Wohlklängen durch ihre Zahlenverhältnisse unterschieden.

Das damalige musikalisch zarte sensitive Ohr der Musikkundigen verlangte auch, dass diese Uebelklänge in der fortschreitenden Harmonie sich zu Wohlklängen auflösen.

In unserer von allen Fesseln der höheren Ordnung längst befreiten Zeit hört man in der glänzendsten Unordnung Dissonanzen eintreten und wieder verschwinden, wie es eben der Zufall fügt.

Um diese Verhältnisse seinen Gegnern und Schülern klar, ja greifbar zu machen, wie er sagt, hat er ein Saiteninstrument erfunden, das er Tonmaass nennt. (Siehe umstehende Tabelle.) Es ist ein rectangulärer hohler Körper mit einem Resonanzboden bedeckt, über welchen acht Saiten im Gleichklange F gestimmt sind. Die erste Saite ist durch untergesetzte feste Stege in 9 Theile, die zweite in 10, die dritte in 11, die vierte in 12, die fünfte in 13, die sechste in 14, die siebente in 15, die achte in 16 Theile getheilt.

Wir haben hier $^1/_9$ der Saite g, $^1/_{10}$ die grosse Terz a, $^1/_{11}$ die Quarte b etwas zu hoch, $^1/_{12}$ die Quinte c rein, $^1/_{13}$ die Sexte d, $^1/_{14}$ die kleine Septime es, $^1/_{15}$ die grosse Septime e, $^1/_{16}$ die Octave f, die auch als ganze Saite das F tönt. Vogler hat in seiner Tonwissenschaft und Tonsetzkunst ihm eine ganze Abtheilung unter dem Titel: »Nutzbarkeit des Tonmaasses« gewidmet. Vogler hält es in den Händen auf seinem Porträte von dem berühmten Kupferstecher Dürmer in Wien. Eine genaue nähere Beschreibung dieses Tonmaasses findet sich im Anhange. Wir hören, wie wir gezeigt haben, den Dreiklang, den Dur-Dreiklang in jeder schwingend tönenden Saite. Wir haben also hier in unserm System den reinen Dur-Accord von der Natur selbst gegeben.

Diese dreitönige Einheit war auch für Vogler die Basis aller Harmonie und zwei Dreiklänge oder Vierklänge aneinander gereiht geben die Basis zur Bildung seiner Scalen und Harmonieen.

c e g $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$.

Der Grund liegt darin, fährt Vogler weiter, dass eine einzige aufgespannte Saite, z. B. C, die Quinte $\bar{g}$ und die Terz $\bar{\bar{e}}$ noch mitertönen lasse, und drei ebenso zusammengestimmte Orgelpfeifen nur einen Orgelton geben.

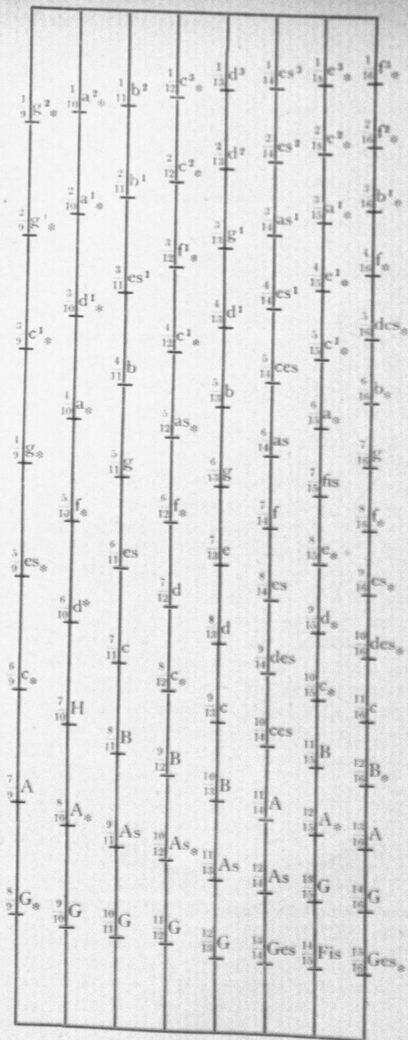
Dieser letztere Satz ist später ein Theil der Basis zu Voglers Orgelsimplificationssystem geworden. Dieser Accord des Wohlklangs gründet sich auf die Wurzelzahlen 1, $^1/_3$, $^1/_5$, und alle Töne, die sich in allen Accorden nicht auf diese Wurzelzahlen reduciren lassen, sind Dissonanzen, Uebelklänge.*)

Also sind Secunde, Sexte, Quarte keine Dissonanzen, weil sie auf den Grundton reducirt zu Wohlklängen werden.**)

---

*) Tonwissenschaft und Tonsetzkunst. Mannheim 1776 pag. 6 u. 7.

**) Ebenda pag. 25.


1/9 g^2*
2/9 g^1*
3/9 c^1*
4/9 g*
5/9 es*
6/9 c*
7/9 A
8/9 G*
1/10 a^2*
2/10 a^1*
3/10 d^1*
4/10 a*
5/10 f*
6/10 d*
7/10 H
8/10 A*
9/10 G
1/11 b^2
2/11 b^1
3/11 es^1
4/11 b
5/11 g
6/11 es
7/11 c
8/11 B
9/11 As
10/11 G
1/12 c^3*
2/12 c^2*
3/12 f^1*
4/12 c^1*
5/12 as*
6/12 f*
7/12 d
8/12 c*
9/12 B
10/12 As*
11/12 G
1/13 d^3
2/13 d^2
3/13 g^1
4/13 d^1
5/13 b
6/13 g
7/13 e
8/13 d
9/13 c
10/13 B
11/13 As
12/13 G
1/14 es^3
2/14 es^2
3/14 as^1
4/14 es^1
5/14 ces
6/14 as
7/14 f
8/14 es
9/14 des
10/14 ces
11/14 A
12/14 As
13/14 Ges
1/15 e^3*
2/15 e^2*
3/15 a^1*
4/15 e^1*
5/15 c^1*
6/15 a*
7/15 fis
8/15 e*
9/15 d*
10/15 c*
11/15 B
12/15 A*
13/15 G
14/15 Fis
1/16 f^3*
2/16 f^2*
3/16 b^1*
4/16 f*
5/16 des*
6/16 b*
7/16 g
8/16 f*
9/16 es*
10/16 des*
11/16 c
12/16 B*
13/16 A
14/16 G
15/16 Ges*

Anders war es, den Moll-Dreiklang zu erklären. Wenn man eine Saite auch in mehrere tausend Theile theilt, wird die kleine Terz nie als harmonischer Antheil entspringen. Weder Vallotti noch Vogler gelang es, diese Schwierigkeit ganz zu lösen. Vogler sagt: Die weiche Tonart entsteht durch nichts anderes als durch die Verrückung der Terzen im Dreiklang.*) Seine Moll-Tonleiter construirte er später, um der Brüche los zu werden, durch Verbindung dreier Moll-Accorde des d-moll, des a-moll- und des e-moll-Accordes. Daraus erhielt er a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$.**) Hätte Vogler berücksichtiget, dass unsere beiden Tonleitern in der Praxis künstliche Tonleitern sind, so würde ihm die Bildung der Moll-Tonleiter keine Schwierigkeit gemacht haben, wie ich bereits gezeigt.***)

Die zweite Eigenthümlichkeit des Voglerschen Systems bezieht sich auf Tartinis Entdeckung vom dritten Klange. Gleichwie zu jedem Tone seine harmonischen Antheile mitklingen, so ertönt zu den harmonischen Antheilen, ja wenn es auch nur ein Wohl- und Uebelklang ist, der dritte Klang in der Luft.†) Diese Eigenschaft wurde weiters eine Basis seines Orgelbau-Simplificationssystems.

In der weiteren Entwicklung der Tonlehre entstehen die Verbindungen der Intervalle zu Accorden. Vogler hat in seiner Consequenz das Wort »Intervall« vermieden; denn es bedeutet im Allgemeinen nur einen Zwischenraum.

Zwischen zwei verschiedenen Tönen lassen sich unendlich viele Zwischenräume denken, wie diess die Natur lehrt; denn in eine je grössere Zahl von Aliquottheilen man die Saite theilt, desto mehr Töne entstehen in den Intervallen der Quinte und Octave. Zur Verbindung eines Tones zu musikalischen Accorden sind nur ganz bestimmte Zwischenräume zu verwenden und Vogler nannte sie desshalb vernunftgemäss Tonverbindung. Die vollendetste Harmonie bildet nach Vallotti nur der Dreiklang, da sind die Töne in Terzen mit einander verbunden (eine grosse Terz mit einer kleinen oder eine kleine mit einer grossen Terz), der Accord mit der grossen Terz in seiner vollkommenen Reinheit bildet nur einen Ton, den musikalischen.

*) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. III. Jahrgang pag. 21.

**) Prager Tonschule pag. 39.

***) Ueber Moll und Dur in der Natur etc. Allgemeine musikalische Zeitung 1878 pag. 1 ff.

†) Tonwissenschaft und Tonsetzkunst 1776 pag. 103 § 24.

Es war das Bestreben Vallottis, alle die verschiedenen Accorde und Harmonieen auf eine Basis, ein Princip zurückzuführen: sein Reductionssystem, Sistema dei rivolti. Stellt man zwei Dreiklänge übereinander $\overset{1}{c}\ \overset{3}{e}\ \overset{5}{g}\ \bar{c}\ \bar{e}\ \bar{g}$ und nimmt den untersten Ton c weg, so wird die ehemalige Terz e der unterste oder Grundton um zwei Tonstufen aufwärts rückend. Die ehemalige Quinte g wird nun zur Terz und der ehemalige Grundton $\bar{c}$ zum sechsten Ton oder zur Sext, der sogenannte Sext-Accord. Nimmt man endlich auch das e fort, so wird die ehemalige Quinte g zum Grundton, die Octave $\bar{c}$ zur Quart und das $\bar{e}$ zum sechsten Tone, und es entsteht der sogenannte Quartsext-Accord.

Setzt man zum Dreiklange c e g noch die folgende kleine Dritte b als Siebente zum c, so erhalten wir den Vierklang. Behandeln wir den Vierklang ebenso, wie wir gerade den Dreiklang behandelt haben, und setzen z. B. c nach oben in seine Octave, so erhalten wir den Quintsext-Accord e g b c; setzen wir auch das e nach oben in die Octave, so erhalten wir g zum Grundton und so den Terzquartsext-Accord und vollends wenn wir auch das g oben in seine Octave setzen, so erhalten wir endlich den Secundquartsext-Accord. Man sieht hier, die Secunde ist nur eine scheinbare Dissonanz, sie ist, wenn man den Secundquartsext-Accord auf seine ursprüngliche Gestalt zurückführt, der Grundton c des Accords und b die eigentliche Dissonanz. Dass die frühern Theoretiker diese Verhältnisse verkannten, war einer der Hauptgründe, die unsern jungen Vogler nach Italien trieben. Da jeder Ton der diatonischen Scala zum ursprünglichen Dur-Accord umgewandelt wird, muss desswegen zuletzt jeder einzelne Ton der Scala successive durch Kreuze erhöht oder durch die b vertieft werden. Dadurch entstehen neue Intervalle oder Tonverbindungen, so dass Vogler die folgenden 18 Tonverbindungen erhält, nämlich:

Grosse Fünfte	f $\bar{c}$
Kleine Vierte	$\bar{c}$ $\bar{f}$
Kleine Fünfte	g $\overline{\text{des}}$
Grosse Vierte	des $\bar{g}$
Uebermässige Fünfte	as $\bar{e}$
Verminderte Vierte	e as

Grosse Dritte	f a
Kleine Sechste	a f
Kleine Dritte	f as
Grosse Sechste	as f
Verminderte Dritte	fis as
Uebermässige Sechste	as fis
Grosse Siebente	f e
Kleine Zweite	e f
Kleine Siebente	f es
Grosse Zweite	es f
Verminderte Siebente	Fis es
Uebermässige Zweite	es fis.

Alle diese verschiedenen Dreiklänge sind eine Umformung aus dem Dur-Dreiklange oder Dreiklange mit seiner kleinen Septime. Um ihre wahre Natur zu erkennen, müssen alle verschiedenen Accorde auf ihre Urform, nämlich Grundton, Terz, Quinte, zurückgeführt werden. Jeder Ton, der bei dieser Zurückführung übrig bleibt, ist eine wahre Dissonanz. Den Grundton dieser Urform nennt Vogler den Hauptklang. So ist für alle angegebenen übrigen Accorde von c
e
g
e
g
c
g
c
c
c immer der Hauptklang, dagegen sind e und g Grundtöne. Bei Betrachtung dieser Hauptklänge lässt sich die Natur-Verwandtschaft und Richtigkeit der Accordfolge allein ermitteln. Vogler setzte daher bei allen Erläuterungen seiner Lehre durch Noten unter den Grundton der Harmonie jedesmal den Hauptklang. Siehe die Tabelle:

	Dreiklang:			Vierklang:				
							$\bar{g}^6$	
						$\bar{e}^6$	$\bar{e}^4$	
					$\bar{c}^6$	$\bar{c}^4$	$\bar{c}^2$	
			$\bar{e}$	b^7	b^5	b^3	b	b^7
		$\bar{c}$	$\bar{c}$	g^5	g^3	g		g^5
	g	g	g	e^3	e			e^3
	e	e		c^8				c^8
	c							
Grundtöne	c	e	g	c	e	g	b	c

c Hauptklang.

Diess ist das Vallotti-Voglersche System der Umwendung (nicht Umkehrung), Sistema dei rivolti. Da wird nun durch die Umwendung aus einem grossen Intervall ein kleines und aus einem kleinen ein grosses Intervall, wie bei der Fortschreitung der Accorde.

Rameau nimmt die kleine Terz nicht mehr als Hauptklang an und Kirnberger nicht mehr die kleine Quinte. Auch bei der Benennung der Intervalle zeigt sich wieder die Wirkung unseres alten theoretischen Zwittersystems.

Die griechischen Canoniker, mit wenigen Ausnahmen, begnügten sich, wie heutzutage noch in musikalischen Dingen mit abstracten Zahlenverhältnissen. Schon Pythogoras fand, dass, wenn man die Saite in drei Theile theile und zwei Dritttheile davon nehme, die Quinte, und wenn man die Saite in vier Theile theile und davon $^3/_4$ nehme, die Quarte entstehe. Diese zwei Intervalle galten den Alten für die höchsten Wohlklänge. Dieselbe Quarte spielt in unserm Zwittersystem wieder eine lächerliche Rolle.

In unserm alten harmonischen System ist dieser grösste Wohlklang der alten Melodisten die Quarte eine erklärte Dissonanz. Dabei spielt sie auch die nicht zu läugnende oder wegzuräsonnirende Rolle einer Consonanz. So schrieb der bekannte Mizler zwei

Abhandlungen. In der einen bewies er, dass die Quarte eine Dissonanz, in der andern das Gegentheil, dass die Quarte eine Consonanz sei. Vogler amüsirte sich sehr häufig über diesen einen unter den vielen Widersprüchen des alten Zwittersystems.

Auch unsere Theoretiker nannten diese beiden Intervalle, das eine die reine Quarte und das andere die reine Quinte. Nun findet sich aber in unserer diatonischen Scala z. B. zum $\bar{h}$ das $\bar{f}$ als Quinte; der Abstand dieser Quinte ist kleiner als der Abstand der Quarte $\bar{g}$ von $\bar{c}$. Die Alten nannten desshalb diese Quinte Quinta falsa. Vogler entgegnete mit vollem Rechte — diese Quinte klinge nicht falsch, sonst könnte man sie ja harmonisch nicht gebrauchen — und nannte sie daher consequent kleine Quinte und die früher so genannte r e i n e Q u i n t e grosse Quinte.

Vallotti und Vogler gingen von dem Grundsatze aus, der Dreiklang sei die Basis aller Accorde. Vogler nahm desshalb alle die verschiedenen Dreiklänge als Basis seiner Accordbildung an: gerade dadurch entstand der gewaltige Umfang seines Systems, das die Basis unseres heutigen harmonischen Gebäudes wurde.

Vogler benannte ferner das, was wir gewöhnlich Cadenz nennen, deutsch als Schlussfall.

Jede Rede ist eine Kette von Gedankenbildern, die sich trotz der Selbstständigkeit eines jeden Bildes fortlaufend entwickeln, bis sie endlich im Schlussbilde enden. Die einzelnen Gedankenbilder müssen trotz ihres Zusammenhanges mit einer erkennbaren Selbstständigkeit hervortreten. In der Sprache heissen diese Gedankenbilder Perioden. Zu ihrer leichtern Erkennbarkeit haben die neuesten Sprachen ihre Unterscheidungszeichen, Interpunctionen erfunden. In den ältesten Manuscripten fehlen sie; aber sie lassen sich leicht einsetzen und sind auch in den neuen Entzifferungen hinzugesetzt worden. In der musikalischen Rede ist die Selbstständigkeit der musikalischen Perioden durch den Einschnitt, durch einen Schlussfall, wie diess Vogler sehr charakteristisch nennt, ausgedrückt worden. Eine sogenannte endlose Melodie, gleich einem endlosen Bindfaden, ist eine Ausgeburt unserer verrückten modernen Tonmusik-Carricaturen.

Vogler sagt: »Um eine entschiedene Meinung in Tönen auszudrücken, müssen entscheidende Harmonieen gewählt werden. Die Töne, die bei Entstehung der Scala durch Saitentheilung zuerst entstanden sind, sind auch die entscheidenden Töne zum Schlussfalle,

nämlich der Hauptton, die Quinte und ihre Umwendung, die Quarte. Der Hauptton muss aber mit der entschiedensten Harmonie verbunden sein.«

Da Accorde mit kleiner Dritten, wie Vogler erklärt, nicht entscheidend sind, d. h. keinen entscheidenden Schluss bieten können, so ist die kleine Dritte in eine grosse umgewandelt worden, also nach Vogler ein leiterfremder Ton eingeführt worden. Dadurch entstehen die verminderten und übermässigen Accorde (Tonverbindungen, wie sie Vogler nennt).

Dabei erläutert Vogler in Bezug auf Tonfolge, dass in der weichen Leiter der Schlussfall mit erhöhter Dritten vom zweiten in den fünften Ton allein möglich sei, z. B. D fis a. In der harten Leiter würde er natürlich unausweichlich und so würde dieser Accord nicht mehr der zweite, sondern ganz bestimmt der fünfte eines andern Tones sein.

Rechnet man aber diese aus der obigen Scala hervorgehenden Accorde zusammen, so entstehen 18 wesentliche der obigen Scala entsprechende Accorde oder Tonverbindungen.

Neben diesen 18 schlussfallmässigen Accorden entstehen noch viele Tonverbindungen, namentlich mit Dissonanzen verbunden, die natürlich nicht schlussfallmässig sind. Vogler hat sie genau bestimmt und genau abgegrenzt und er fand dabei 24.

Vogler erklärt, dass aus seinen Schlussfallen sich auch die Weise ableiten lasse von einem Tone in einen andern zu fallen oder überzugehen, was man Ausweichungen nennt.

Ueber regelmässige Ausweichungen, d. i. Uebergang von einer Tonart in die andere, gibt es nur Ein Gesetz: dass man der Reihe der Vorzeichnungen folge, der wachsenden Zahl der ♯ oder b, keines überspringe. So z. B. das harte G und weiche F mit einem ♯ sind vom harten F und weichen D mit einem b von einander um zwei Stufen entfernt. Daraus erhellt, dass in jeder Tonart nur sechs als Haupt- und Erste Töne erscheinen können, z. B. in C das harte C, das weiche A, das harte F, das harte G und das weiche E. Ein Anderes ist von der Orgel zu verstehen, auf welcher, wenn z. B. nach einem Gesange E ein Stück in Es folgt; nur muss man sich der sogenannten entferntern Ausweichungen bedienen, deren elf sind, weil man von jedem Tone der vermischten also zwölftönigen Tonleiter in die andern elf fallen und schliessen kann. Diese Zahl wird noch viermal grösser durch die Versetzungen der weichen und harten

Tonart, denn vom harten C kann man zum harten F, vom weichen C zum weichen F, vom weichen C zum harten F übergehen. Dagegen ist die Tonfolge, d. h. die Folge der Accorde nach einander, ausserordentlich reich.

Nach C kann nicht Cis, aber nach dem C, als fünften schlussfallmässigen Tone vom weichen F mit gr. 3 gr. 5 kann der sechste Ton Des mit gr. 3 gr. 5 folgen, und nach C, als sechstem Tone vom weichen E mit gr. 3 gr. 5 kann Fis, der schlussfallmässige fünfte Ton vom weichen H mit gr. 3 gr. 5 folgen, nach Ges, als sechstem Tone vom weichen B mit gr. 3 gr. 5 kann C, der schlussfallmässige fünfte Ton vom weichen F mit gr. 3 gr. 5 folgen.

Dazu kommt seine bis in's kleinste Detail entwickelte Lehre von der Tonleitung, von der doppelten oder auch dreifachen Mehrdeutigkeit der Accorde. Vogler erklärt darüber, dass die nämlichen Töne oft verschiedene zu sein scheinen, hat die Lehre von der Tonleitung hinlänglich aufgehellt, weil ein und derselbe Ton in einer andern Folge erscheint. Das Gehör entdeckt diese Zweideutigkeit nicht sogleich, sondern erst durch die Mannigfaltigkeit der Folge der Accorde Er theilt die Mehrdeutigkeit der ersten Classe in zwei Theile. Die erste, sagt er, ist gleich erschöpft, sobald wir die Entstehung der verminderten Siebenten, verminderten Dritten und übermässigen Fünften kennen lernen. Die zweite Classe der Mehrdeutigkeit entsteht dadurch, dass dieselben Harmonieen verschiedene zu sein scheinen. So kann der Ton in der Tonleiter, der die kleine Dritte und grosse Fünfte hat, sechserlei Stellen einnehmen, z. B. kann

A der erste
der zweite im harten C,
der dritte im harten F,
der vierte im weichen E,
der fünfte im weichen D,
der sechste im harten C

sein. So kann z. B. ebensowohl

c c
a a
f F
Dis es

sein. Ebenso kann

es es
c c
as As
Fis ges

sein u. s. f.

So haben wir für einen Accord dreierlei Bedeutungen:

gis	As	gis
e	e	e
C	c	his
cis	Des	cis
a	a	A
F	f	eis
fis	Ges	fis
d	d	D
B	b	ais.

Aus dieser Lehre lässt sich die beinahe unbegrenzte Freiheit der Tonverbindungen und Accordfolgen herleiten, die sich in den Compositionen unserer modernen Tonmeister so überaus lustig tummeln.

Die Wirkung der Moll-Tonarten auf unser Ohr erklärt Vogler als Mangel am Miterklingen der verwandten Aliquottheile, die den Charakter des Tones bilden sollten. So wird der kriegerische Ton der Trompete aus den hervordringenden höhern Aliquottheilen des Grundtones erklärt, die aber ganz unschuldig am Trompetentone sind. Auf diesem Miterklingen beruht die allerneueste Theorie vom Miterklingen der hohen Aliquottheile, die jetzige Lehre von den Obertönen, und keine Seele scheint zu wissen, dass Vogler bereits vor 106 Jahren auf dasselbe Princip seine Theorie und seine Simplification des Orgelbaues gegründet hat.

Nach seiner idealen Anlage wollte Vogler aus seinen Schülern vernünftige Musiker machen, die wussten, was sie thaten. Er schloss seine Tonwissenschaft und Tonsetzkunst:

»So weit wird unsere Tonkunst misshandelt und unter das Schusterhandwerk erniedrigt, dass man glaubt, es gebe keine Tonwissenschaft weder nach Gründen noch nach Regeln. Gefühl und Empfindungen seien vermögend, einen grossen Musiker zu bilden, und die Praxis sei ihm Bürge, wenn er auch auf alle Versuche verzichten wollte, mit grösster Sicherheit zu schaffen. Welch' blindes Ungefähr wäre nicht unsere Tonkunst? Weder der Schöpfer noch die Natur wirken ohne Zwecke, alles hat seine Ursache.« *)

*) Tonwissenschaft und Tonsetzkunst. 1776. pag. 103.

Vogler beginnt seine Tonwissenschaft und Canonik zum Schrecken aller praktischen Musiker, indem er die Entstehung der Scala und die Theilung der Saite in Aliquottheile, in Zahlenverhältnissen der Töne zu einander entwickelt. Er musste natürlich dabei z. B. auf die Fractionen $\frac{15}{16} \times \frac{24}{25} = \frac{375}{384}$ stossen, Schreckbilder aller Musiker. Liest man weiter, so trifft man auf die Tonsetzkunst. Da sieht die Sache schon mehr einladend aus. Zuletzt lehrt er den Gebrauch der Harmonie.

Eine besondere Abtheilung in Voglers Werken bildet die Lehre von den Schlussfällen. Vogler nennt sie nicht Cadenzen, weil man zu seiner Zeit jeden nach dem Können und der Individualität eines Sängers mit seinen Coloraturen ausgedehnten und ausgefüllten Schluss einer Arie Cadenz zu nennen pflegte, in welcher der Virtuose seine ganze Fertigkeit zu zeigen Gelegenheit hatte. »Den Vorgang in der Musik, wodurch man eine entschiedene Meinung endigt, der zu einer andern neuen Meinung entscheidend übertritt«, nennt er Schlussfall.

Die Schlussfälle, die Verwandtschaft der Töne und Accorde richtet sich genau nach Folge der Töne, welche durch die Folge der Aliquottheile einer schwingenden Saite entstehen. Vogler liess desshalb den Gebrauch der getheilten Harmonie nur da zu, wo sie nicht zu vermeiden war; denn die Aliquottheil-Töne schwingenden Saiten rücken immer näher zusammen, je höher sie werden. Daher die Vorschrift Voglers, den Tenor (verhältnissmässig) immer höher zu setzen als den Discant.

Der entscheidendste Ton ist ihm daher der erste, der nächste entscheidendste Ton nach diesem ist der fünfte u. s. w. In jeder Versetzung der Scala musste ein entscheidender Schlussfall möglich gemacht werden. Desshalb erhöhte er alle Töne einer Scala, die keinen entscheidenden Schlussfall bewirken konnten, und dadurch erhielt er Intervalle, die in der neuen Harmonie, die man vor ihm nicht gekannt und benutzt hatte, erscheinen — daher auch der Tadel des jungen Mozart — es stimme nichts in seinem Werke.

Aus diesen Schlussfällen entwickelte er seine Ton- oder Accordfolge. Aus Voglers System geht zuerst die wichtige Lehre hervor, dass jeder Accord seine richtige Deutung erst erhalten könne, sowohl für's Auge als das Ohr, durch Untersuchung seiner Beziehung zum

vorausgehenden und nachfolgenden Accorde, die stete nothwendige Beziehung des Einzelnen zum Ganzen, auch wenn er vereinzelt dasteht, und der Theil aus dem Ganzen sein muss. Vogler hat die wunderbar mannigfaltigen und überraschenden Modulationen, die oft einzeln abgedruckt wurden, ohne Voglers Namen zu nennen, gleich Anfangs in Kreisform gestellt, um zu zeigen, dass je mehr man sich auf einer Seite von dem ersten Accorde entfernte, desto mehr man sich demselben wieder von der andern Seite nähern werde. Dazu kam noch seine Lehre von den Uebelklängen, der doppelten Mehrdeutigkeit der Accorde, endlich Voglers Lehre von den zufälligen melodischen Klängen, die er in Vorschläge, Nachschläge und Zwischenklänge theilte.

Endlich folgt die Tonlehre, ein Capitel, das sich in keinem Lehrbuche vor ihm fand. Sie ist die eigentlich ästhetische Compositionslehre, sie handelt musikalisch von dem Baue einer Composition, von den Redesätzen, Perioden, wenn auch aphoristisch, die durch die Betrachtungen der Mannheimer Tonschule durch drei Jahrgänge, begleitet mit über 500 Notenseiten durch Beispiele aller Compositionsarten, erläutert werden. Es ist diess die erste eigentliche ästhetische Compositionslehre, zuerst in Aphorismen, dann in ausführlicher Erläuterung dieser Aphorismen durch Lehre und Beispiel. Vogler bemerkt: »Kirnberger plagte seine Schüler drei Jahre lang mit Chorälen, und da waren sie noch nicht im Stande, ein Menuett zu setzen.«

Wird Voglers Tonsystem angewendet, so entstehen nach der Voglerschen Scala interessante Unterschiede in der Harmonie, die unserm jungen Mozart so sehr auffielen. Zu diesen Intervallen kommt eine verminderte Terz mit der verminderten Septime. Der vierte Ton in der Molltonart, z. B. in a-moll ist $\bar{\bar{c}}$

$\bar{a}$

$\bar{f}$

$\bar{d}$ mit der kleinen Terz.

Erhöht man das $\bar{d}$ um einen halben Ton, so entsteht davon die verminderte Dritte $\overline{dis}$ f $\bar{a}$ $\bar{\bar{c}}$ und die verminderte Septime, wie sie Vogler nennt.

In unserer sogenannten gleichschwebenden Temperatur ist dieser Accord gleichklingend mit dem Leitaccorde in's B.

Die Fortschreitung dieses Accordes in dem nächsten Ton gibt aber hinreichenden Aufschluss über die Bildung dieses Accordes auch bei der sogenannten gleichschwebenden Temperatur.

In seinem Miserere hat Vogler beim Sacrificium a-moll zur Charakteristik des »Cor contritum et humiliatum« diese verminderte Terz eingeführt; voraus geht d mit der kleinen Sexte, dann folgt dis mit der verminderten Terz — ein Accord, der sich in e-dur auflöst.

Sopran
et hu-mi-li- a — tum De-us non de- spi-ci-es
Alt
Tenor
Bass
Orgel

Zu den unzähligen damals neuen Harmoniefolgen, die von Mozart angefochten waren, gehört auch jene im Kyrie der d-moll-Messe.

Kyrie.

Drei Posaunen

Oboen u. Fagotti

I. Violine

II. Viol.

Viola

Bassi und Organo.

Corni

Posaunen

Ein anderes Beispiel aus dem **Agnus Dei** derselben Messe aus D-moll siehe hier:

Corni *dolce*

Violini

Violen mit Fagotti

Violen mit Fagotti

Tenor

Ag-nus De – i qui tol – – – lis pec-ca - ta mun - di

Vllo.

Bassi et Organo

Der chromatische Gang für den Tenor ist charakteristisch vom Saitenquartett begleitet.

Wenn uns Vogler 1777 erzählt, dass das Mannheimer Orchester den Unterschied zwischen dis und es deutlich hören lasse, und jetzt nach 109 Jahren hören wir, wenn der Oboist dem Musikdirector zeigt: »Hier ist meine Stimme falsch transponirt«, und der Director die Antwort ertheilt: »Blasen Sie nur zu, das thut nichts«, so bemerken wir den unermesslichen Fortschritt (!?), welchen unsere Musik und das musikalisch fein fühlende Ohr unserer musikalischen Zuhörer gemacht haben.

Wir müssen hier wieder erklären: unserm Vogler, dem Harmoniker, ging alle Polyphonie aus der Harmonie hervor. Polyphonisch zu schreiben nannte er: »neue Gesänge aus der Harmonie hervorlocken«.

Ganz dem Charakter des Harmonikers gemäss war ihm auch der zweistimmige Satz der feinste Extract aus dem vierstimmigen. Vogler meint, man müsse ja zuerst Trauben haben, ehe man Most daraus pressen will. Der Schüler musste sich daher zuerst im vierstimmigen Satz bewegen können, ehe er aus dem vierstimmigen den zweistimmigen zu extrahiren versucht, ganz im Gegensatz zur Lehre der Contrapunctisten, die ihrem Namen gemäss zuerst Punct gegen Punct setzen, mit dem schwierigsten von allen Sätzen, dem zweistimmigen Satze begannen und dann zum drei- und vierstimmigen übergingen.

Vogler sagt, er habe nie begreifen können, wie man bei unserer gegenwärtigen Pflege der Harmonie sich noch mit der ersten contrapunctischen Methode, aus der Harmonie selbst hervorgegangen, beschäftigen könne.

Unserm Vogler war, wie seinem Meister Vallotti, Harmonie ein vollkommener Dreiklang, die Basis aller Musik. Die Harmonie aber konnte sich erst entwickeln, und diess war erst möglich, als gegen Ende des 16. Jahrhunderts der Franziskaner und Capellmeister zu St. Marco in Venedig, Zarlino, nachwies, dass die grosse Terz ein Wohlklang sei.

Der Gesang der christlichen Kirche ging auf die Griechen und von den Griechen auf die abendländische Kirche über. Die Kirchengesänge waren Einzelngesänge, von Mehrstimmigkeit hatte man damals keinen Begriff.

Erst in Klöstern, wo Jung und Alt zusammen sangen, in den Kloster- und Gesangs-Schulen natürlich wurde derselbe Gesang eine Octave höher angestimmt; man kam in den Klöstern Nordeuropas auf den Versuch, zum Gesange statt der Octave noch einen andern melodischen Wohlklang zu verwenden. Dieser höchste melodische Wohlklang war die Quarte.

Wir hören vom Benedictiner Hucbald im Kloster zu St. Amand bei Tournay die ersten Versuche vom zweistimmigen Gesang in Quart-Abständen. Er fand Stimme gegen Stimme. Man machte in den Klöstern des Nordens überhaupt eine Menge von Versuchen, der Einförmigkeit des Chorales gegenüber, dem Sängerchore mehr lebhaftere Beschäftigung zu geben. Der grösste Theil dieser Versuche wurde gar nicht aufgesetzt, oder die Manuscripte verblieben in den Klöstern.

Sobald man zum Tenor eine andere Melodie zu setzen versuchte, war es nicht mehr möglich, die eine Stimme mit der andern in Einklang zu bringen. Man musste den Choralnoten verschiedene Werthe geben.

Da fand man in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand einen Codex: »Incipit ars cantus mensurabilis edita a Francone Parisiensi«, der die Elemente der damaligen Mensuralmusik oder den Discantus in vollem Umfang entwickelt. Man setzt den Codex in die Zeit des 12. Jahrhunderts. Franco erklärte: die Mensuralmusik sei ein Gesang, durch lange und kurze Noten gemessen.

Diese Methode, musikalische Sätze mit einander so zu verbinden, dass sie zusammen als ein organisirtes Ganzes gesungen werden können, bewegt sich bis zu diesem Augenblicke neben dem harmonischen Gebäude, in welchem sich unsere moderne Musik heimisch ausbreitet, noch immer als sogenannter strenger Satz fort.

Vogler ärgerte sich über das unnatürliche Zusammenzwängen mehrerer Melodien, bei welchen die Harmonie oft sehr spärlich vertreten war.
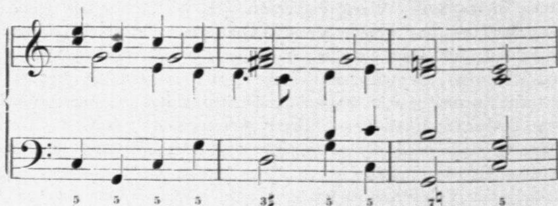
Das ging so fort, bis endlich die prosaischen grübelnden Niederländer das contrapunctische Notengebäude im grössten Maassstabe ausbildeten. Man wusste damals nichts von unserer Harmonie und kannte blos Wohlklang und Uebelklang. Die Praxis und Theorie waren unter diesen Verhältnissen nichts weniger als klar.
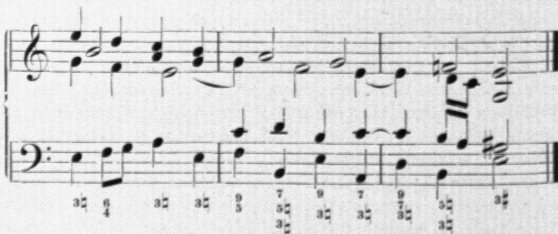
Da man bei der Verbindung der einen Singstimme mit der andern blos darauf bedacht sein musste, dass bei beiden Stimmen, die zugleich gesungen werden sollten, mehr Wohlklänge als Uebelklänge erschienen, so kam das im Vergleich zu unserer gegenwärtigen Harmonie oft sehr stiefmütterlich zu Gehör, und mehrere gleichzeitige musikalische Theoretiker erklärten, z. B. Glareanus: dass diese musikalischen Compositionen mehr für's Auge als das Ohr geschaffen seien; auch für unser Ohr, das sich übrigens mit der Zeit an Alles gewöhnt und zuletzt das confuseste Ding schön findet, wie sich das in unsern Tagen zeigt.

Die Erfindung der Polyphonie war ein Werk der katholischen Kirche. Es wurden Messen, Vespern, Lamentationen, kurz die Gesänge der katholischen Kirche aus dem Cantus planus in polyphonisch imitirende Tonwerke umgeschaffen, zum Theil aber auch namentlich zu Themen der Messen weltliche Melodien gewählt, da es bei solchen polyphonen Bauwerken weniger auf das Thema als die künstliche Bearbeitung und Durchführung derselben ankam. Bei Einführung der Reformation führte Luther den Volksgesang in deutscher Sprache ein. Die acht Kirchentonarten der katholischen Kirche bildeten auch den Typus der protestantischen Lieder und die grössten Componisten, von welchen mehrere die Lutherische Lehre annahmen, behandelten diese Lieder contrapunctisch. Der Charakter dieser acht Kirchentonarten wurde nicht selten durch contrapunctische Künsteleien verwischt, da es überhaupt kein Gesetz für die charakteristische Behandlung dieser acht Kirchentonarten gab und jeder Compositeur nach eigenem Gutdünken arbeitete, den Erfolg seinem eigenen Genius überlassend. Vogler, der im protestantischen Schweden am Hofe des Königs Gustav angestellt war, hatte sich natürlich auch mit diesen Lutherischen Chorälen zu beschäftigen, die grösstentheils von deutschen Compositeuren herrührten. Vogler, der einen Theil seines Lebens und seiner Reisen zur Auffindung von durch moderne Musik unbeeinflussten Urmelodien verwendete, bearbeitete diese Choräle streng nach den logischen Principien, die den Charakter des alten Kirchentones ausmachten.

Wir geben hier ein Notenbeispiel, wie Vogler die phrygische Tonart, harmonisch ihren Charakter vernichtend, charakteristisch contrapunctisch zu behandeln pflegte.







Die sogenannte phrygische Tonleiter e f g a h c d e ist eine melodische Scala ohne ♯ und ♭ Zeichen, mit unserm e-moll oft verwechselt. Bei ihrer Erfindung wusste man von Harmonie nichts. Der erste halbe Ton war die Prime zur Secunde, der zweite halbe Ton war die Fünfte zur Sechste. Diese Lage der Halbtöne ist das eigentlich Charakteristische der Tonleiter. Es finden sich aber in dieser Scala auch die Töne g h d und c e g. Nicht selten wurden von den berühmtesten Meistern diese eingeschalteten Töne benützt und sie schlossen mit ihren halben und ganzen Cadenzen in c-dur.

Dadurch ist aber der Charakter der antiken Tonleiter vollkommen verwischt und wir haben nur unsere moderne C-dur-Tonart.

Es gibt hier nur eine Regel, den Charakter der Tonarten bei den Haupttönen festzusetzen. Das g ist die kleine Terz von e, die grosse Terz zu h und das c ist die kleine Sexte zum Grundtone e.

Man sieht, wie charakteristisch die contrapunctische Harmonisirung dieser Scalen durch Vogler ist. Da gibt es weiter keine Autorität, als das Princip der harmonischen Fortschreitung des Charakters der Scala. Vogler hatte mit seinen Schülern Weber und Meyerbeer auch die harmonische contrapunctische Bearbeitung der acht Kirchentonarten vorgenommen und als Beispiel eine Sammlung Bachscher Choräle zu seinen Untersuchungen benützt. Die Choräle waren nach der ursprünglichen contrapunctischen Manier kunstvoll bearbeitet, aber wegen dieser kunstvollen Bearbeitung zur Leitung des Volks-Kirchengesanges nicht brauchbar, da das Volk die Choralmelodie nicht herausfand, wie diess von Cantoren der eigenen Kirche als Einwand gegen ihren Gebrauch benützt wurde. Vogler behandelte diese Choräle in seiner eigenen harmonisch-contrapunctischen Weise und die Schüler waren darüber so entzückt, dass sie glaubten, die Veröffentlichung dieser Compositionen würde von der musikalischen Welt mit grosser Freude aufgenommen werden. Weber war zu ihrer Veröffentlichung bestimmt. Sie erschienen zu Leipzig 1810, sie wurden aber statt mit Freude in Berlin mit ungeheurer Entrüstung aufgenommen. Vogler und zum Theil auch Weber hatten sich im protestantisch-musikalischen Kirchenthum damit den Todesstoss versetzt. Voglers und zum Theil auch Webers Name durften in Berlin in den ersten Jahren gar nicht mehr genannt werden, ohne sie einer Verhöhnung auszusetzen. Zelter nannte z. B. unsern Weber einen weichlichen Schwächling. Der Groll über Vogler scheint im protestantischen Norden untilgbar zu sein. Unsern Vogler deckt nun seit 73 Jahren die kühle Erde; aber der Groll über sein Verbrechen, Bachsche Choräle verbessern zu wollen, scheint eher zu wachsen. Der Herausgeber der Biographie Bachs, Hilgenfeldt, achtet Vogler und entschuldigt ihn noch, dass er den Zweck dieser Bachschen Choräle nicht gewusst hätte, weiter herauf wird der arme Vogler als unfähig geschildert, den grossen Mann zu verstehen. Ein anderer protestantischer Autor nennt ihn einen elenden Contrapunctisten. Als ich im Jahre 1859 zum Jubiläum der Akademie der Wissenschaften in München die Missa pastoritia zum Hochamte in der St. Michaelskirche in München aufführen liess (Döllinger celebrirte das Hochamt), rief der Cantor und Organist an

der protestantischen Kirche: »Was, von dem Vogler, der den Seb. Bach corrigiren wollte!« Er war ehrlich genug, nach dem Hochamte zu äussern: »Wahrlich, das hätte ich nicht gedacht!« So geht das Anathema gegen Vogler von Mund zu Mund, ohne dass man sich die Mühe nimmt, nur eines der grossen Werke des genialen Mannes zu studiren.
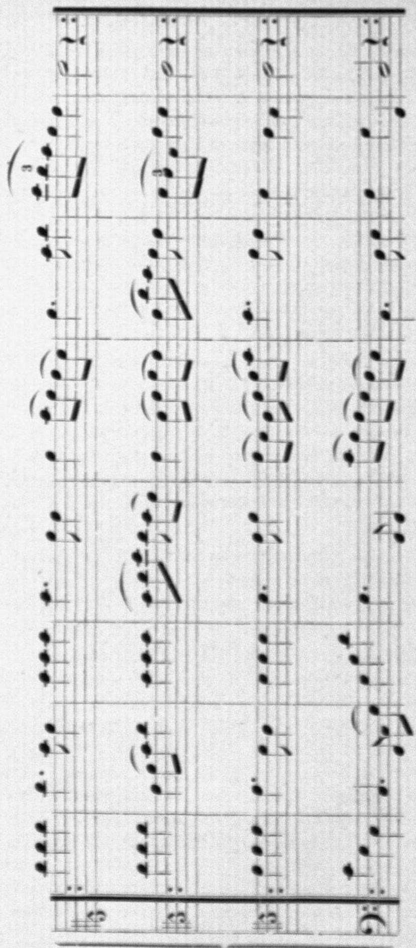
Vogler war bei seiner charakteristischen polyphonen Behandlung der alten Kirchentonarten im vollkommen logischen Rechte, wenn er ohngefähr sagt: Unter Contrapunct versteht man das Zusammenzwängen von Gesängen, die nur obenhin zu einander passen, und er hat insoferne Recht, als man selbst bei dem grössten Fugenbauer ganze Tacte findet, in welchen oft nur eine einzige Note der Harmonie angehört, die andern lauter durchgehende, zu keiner bestimmten Harmonie gehörige Noten sind. Dass dieses so oft von sog. Contrapunctisten alten Styls angefochtene harmonische System mächtig wirkende Tonwerke hervorzubringen im Stande sei, beweist Voglers grossartiges Werk, sein Requiem, das leider keiner seiner Verurtheiler kennt. Der Kürze halber will ich nur ein Beispiel von der Voglerschen contrapunctischen Bearbeitung mittheilen, das selbst in der Allgemeinen musikalischen Zeitung*) rühmlichst genannt wurde, wobei ihm der Einsender seine musikalischen Verbrechen grossmüthigst vergab. Es ist diess die contrapunctische Bearbeitung des englischen Nationalliedes »God save the King«, contrapunctisch für das Saitenquartett bearbeitet.

*) Allgemeine musikalische Zeitung 1815, pag. 515.

„God save the King.“

Contrapunctisch bearbeitet von Abt Vogler.

Chor. 1793.



In dieser Beziehung nennt er sein System vom Fugenbau eine Einleitung zur harmonischen Gesangsverbindungslehre. Sie ist entstanden, wie bekannt, dadurch, dass sein Freund und Schüler, der Capellmeister Bernhard Anselm Weber, eine Fuge seines Schülers Meyerbeer an Vogler in Darmstadt sandte, wie Vogler das selbst pag. 5 andeutet. Indessen liegt das Wesen dieser Schrift schon in seinen Betrachtungen der Mannheimer Tonschule entwickelt; sein in Venedig componirter und dem Papste Pius VI. geweihter Psalm »Miserere« (bei Bossler gedruckt) enthält auf dem letzten Blatte seiner Enucleatio-Fuga ein Schema, das die logische und harmonische Basis zeigt, aus welchem die ganze Fuge herausgearbeitet wird; das Thema in sieben Tacten, die Responsio wieder in sechs Tacten schematisirt.

Es ist dieses das erste wissenschaftliche Werk über den Bau der Fuge. Vogler entwickelt die Fuge hier in rhetorischer, logischer und ästhetischer Beziehung; dass aber Alles in der ächten Fuge so sei, wie es sein müsse, das lasse sich nur durch die Mathematik beweisen. Da ist nun wieder der unselige Stein des Anstosses, der die meisten Kunstjünger von dem Studium des Systems zurückschreckt, weil es ihnen unverständlich ist.

Wir hatten zu Voglers Zeit über die Fuge nur das Werk von Marpurg — eine ganz empirische Sammlung von Themen, in denen natürlich kein theoretischer Beweis zu finden ist, nur die apodiktische Forderung, man müsse es so machen, wie es die Vorgänger gemacht haben.

Leider sind im Publicum nur die Mannheimer Tonschule und höchstens die Prager Tonschule bekannt geworden, die eigentlich nur Handweiser für den Lehrer sein sollen. Entwickelt sind diese aphoristischen Lehren in den Betrachtungen der Mannheimer Tonschule drei Jahrgängen mit über 500 enggestochenen Notenseiten in Folio. Hier behandelt er alle Compositionsarten, Beispiele von allen diesen Formen analysirend. Es gab zu seiner Zeit kein ähnliches Werk dieser Art, und es steht noch einzig in seiner Art da. Allein es ist schwer, praktischen Musikern sich auf eine andere Weise musikalisch verständlich zu machen, als durch Musiknoten, und desshalb wurden auch die Notentafeln in der Musikwelt viel häufiger verbreitet, als die dazu gehörigen erläuternden Texte.

Dass mit Voglers Theorie und Praxis dem Componisten ein beinahe unbegrenztes Feld für seine Wirksamkeit zugewiesen ist, wird wohl Jeder ohne weitere Beweise einsehen, der seine theoretischen Werke studirt, und es zeigt nur von der crassesten Unkenntniss von Voglers Theorie und Lehre, wenn Reissmann in seiner illustrirten Musikgeschichte schreiben kann: »Obgleich Vogler als Theoretiker von seltener Beschränktheit der Anschauung war, hatte er sich doch einen Ruf zu erwerben gewusst etc.«

Merkwürdiger Weise beginnen doch die Urtheile über Voglers Wirken und Bedeutung milder zu werden, obgleich kein einziger seiner Kritiker nicht einmal seine bedeutendsten Werke kennt. Sie liegen unberührt und ungekannt seit mehr als 70 Jahren in der grossherzoglichen musikalischen Hof-Bibliothek zu Darmstadt.

Vogler äusserte einmal zu seinen Freunden in einer trüben Stunde voll Ahnung: »Man wird nicht allein meine Werke hören und studiren, sondern auch noch sehen, was und wie ich dachte. Dann mag es sein, dass ich wieder auflebe, wenn meine Feinde mich längst vermodert wähnen.«

Es beginnt wenigstens zu dämmern vom Norden her, der ihn mit Schmach überhäuft hatte.

Im Jahre 1850, 36 Jahre nach Voglers Tode, erklärt C. L. Hilgenfeldt in seiner Biographie von J. S. Bach,*) gerade bei der kitzlichsten Stelle in dieser Biographie, welche von der Umarbeitung der Seb. Bachschen Choräle durch Vogler und Weber handelt: »Diese Choräle sind ursprünglich untergeordnete Theile grösserer zusammenhängender Tonstücke, und eignen sich weder für die Leitung des Kirchengesangs noch sind sie überhaupt dazu bestimmt gewesen. Der Abt Vogler und C. M. von Weber, denen dieses unbekannt gewesen, haben etc.«

Vogler wird da überhaupt wieder der Charlatanerie bezichtigt, doch setzte der Biograph Bachs versöhnend hinzu: »Dieser Charakterzug Voglers, der überhaupt mit seinem übrigens umfassenden Wissen gerne prahlte und »das daraus gegen ihn entsprossene Vorurtheil, hat ohne Zweifel bis auf den heutigen Tag die Anerkennung seines fast in allen Fächern der Musik eminenten Talentes dermassen beeinträchtigt, dass z. B. seinen

*) Joh. Seb. Bachs Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Leipzig. 4°. pag. 109.

wirklich ausgezeichneten Compositionen lange nicht die Würdigung zu Theil geworden ist, die sie von Rechts und Kunst wegen verdienen.« Kann man von einem begeisterten Biographen J. S. Bachs ein milderes und richtigeres Urtheil verlangen? Zwanzig Jahre später trat, und noch dazu in der Neuen Berliner Musikzeitung, Jost van der Lüchten auf und zwar in der wohl alle Leser überraschenden Absicht, die Musiker an die äusserst werthvollen Kirchensachen Voglers zu erinnern und zum Studium der theoretischen Schriften über Fugenlehre und Tonwissenschaft zu ermuntern. Jost van der Lüchten schreibt selbst unter dem Titel: »Ueber den »Abt Vogler« nach Mozarts, Schubarts, Webers und Voglers eigenen Andeutungen«:

»Diese reflectirende Künstlichkeit Voglers ist durch seine Schüler Weber und Meyerbeer, welche dieselbe nach diametral entgegengesetzten Richtungen hin auf die Spitze trieben, für die neue dramatische Musik bis auf Wagners Zukunftsdoctrin verhängnissvoll geworden.«*) Ein Jahr darauf lesen wir in der Allgemeinen musikalischen Zeitung:**) »Ueber Meyerbeers Leben und Opern« als Schluss eine Kritik, die keineswegs von einem Freunde Voglers und Meyerbeers geschrieben ist: »Vogler war Webers und Meyerbeers geistiger Vater. Auf sie hat er seine Grundsätze übergetragen, die sie mit Auszeichnung verkündet, seine Irrthümer, die sie gelindert haben, sowie sein unbestrittenes Wissen, da die Grundlage seines Systems im Missbrauche des Wissens bestand. Man betrachte Abt Voglers Werke, namentlich seine Vorspiele für die Orgel (der Autor scheint leider nur diese zu kennen und Voglers System nur aus Kritiken), man wird dort jene complicirten Rhythmen, jene gebrochenen Tacte, jenes Uebermaass von Dissonanzen und jenes Aufsuchen harmonischer Combinationen finden, welche charakteristische Merkmale des Strebens von Weber und von Meyerbeer ausmachen. Die moderne deutsche Schule aber hat ihrerseits diese empirische Idee damit übertrieben, dass diejenige Musik, die sich als Musik der Zukunft ankündigt, mit mehr Grund und Bescheidenheit sich die Musik der Vergangenheit nennen sollte, da sie in gerader Linie aus den sich abquälenden Compositionen Voglers stammt.«

---

*) Neue Berliner Musikzeitung, gegründet von Bock. 24. Jahrgang. Nr. 33. 17. August 1870. pag. 258.

**) Allgemeine musikalische Zeitung. 30. August 1871. Nr. 35.

Diese **Zukunftsmusik** beruht auf Voglers Musik der Vergangenheit: das ist der erste unverhüllte wahre Ausspruch über Voglers musikalisches Wirken — ein Urtheil, das van der Lüchten nur schüchtern angedeutet hat.

Unsere musikalischen Systeme bis zu unsern Tagen.

Ich habe bereits auf den grossen Irrthum unserer Harmoniker aufmerksam gemacht, die noch immer glauben, das Bestreben unseres ganzen harmonischen Treibens ziele darauf hin, die absolute mathematische Reinheit der Intervalle zu erreichen.*) Ja, Hauptmann erklärt unser ganzes harmonisches Treiben als eine Art von Heuchelei, indem man sich und dem musikalischen Hörer glauben machen wolle, wir arbeiteten mit rein mathematischen Intervallen. Aber gerade das ganze Wesen unserer Harmoniefolgen beruht in der nicht vollkommenen mathematischen Reinheit der Intervalle. Der absolute reine Dreiklang, z. B. $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$, verschwindet als Dreiklang und wir hören blos c. Zwei gleiche stufenmässig aufeinander folgende vollkommene Dreiklänge sind vollkommene Wohlklänge, während sie temperirt als hörbare Dreiklänge abscheulich klingen und jedes absolut mathematische reine Intervall als Theil des vollkommenen Dreiklangs verschwindet im dritten Ton, den sie hören lassen. Gerade die temperirten Intervalle des Dreiklanges machen es möglich, aus den Intervallen des angeschlagenen Dreiklangs herauszukommen und weiter zu schreiten.

Am meisten bestätigt wird meine Ansicht durch die Wirkung eines vollen Orchesters. Wer wird hier von der mathematischen, selbst der temperirten Reinheit der Intervalle auch bei den vollkommensten Instrumentalisten sprechen? Die Tonfarben etc. der Instrumente verdecken alles, was an der absoluten Reinheit der temperirten Intervalle mangelt. Jede Wirkung erhöht sich durch die temperirten Intervalle in ihrer Annäherung zu der idealen mathematischen Reinheit, die sich aber in Bezug auf fortschreitende Harmonien in Nichts auflöst.

Da man bei Instrumenten mit festen Tönen einen reinen Scalaton nicht brauchen kann, hat man alle möglichen arithmetischen Hilfsmittel versucht, die Intervalle der Scalen so zu

*) Allgemeine musikalische Zeitung: Moll und Dur in der Natur und in der Geschichte der neueren und neuesten Harmonielehre. 13. Jahrg. 1878. Nr. 1—9.

modificiren, von der Grösse des einen Intervalles alles wegzunehmen, einem andern hinzuzufügen, um bei jedem Uebergang am Ende einer Scala so gut als möglich durchzukommen. Man hat wenigstens eine Million Ziffern verbucht, um für alle Ausführungen passende Scalatöne zu erhalten, sogenannte Temperaturen, die alle blos auf dem Papiere standen, aber nicht ausführbar waren.

Man kam endlich darin überein, gleichschwebende temperirte Instrumente mit festen Tönen, Orgeln, Pianoforte einzuführen. Die gleichschwebenden Temperaturen wurden in der Octave in zwölf geometrisch gleiche Theile getheilt. Allein dadurch wurde der Charakter jeder Tonart verwischt. Glücklicherweise ist die Ausführung dieser gleichschwebenden Temperaturen in ihrer Reinheit in der Praxis nie vollkommen ausführbar. Der Capellmeister Spohr, der eine solche gleichschwebende Temperatur einer nach der Scheiblerschen Methode gestimmten Orgel hörte, äusserte sich: »Bei solcher Stimmung könne man ein Orchester gar nicht mehr hören.«

Abt Vogler schlug eine Temperatur vor, die diesem Uebelstande zum grössten Theile vorbeugte; allein man achtete sie nicht, eben weil sie von Vogler kam. Die von Vogler vorgeschlagene Clavierstimmung, welche so viel als möglich den Charakter der Tonarten bewahrt, ist folgende:

Ein Clavier auf die richtigste Art zu stimmen und eine beinahe allgemeine, so viel als möglich genaue Tonmässigung einzuführen, schlage ich folgende zwölf Prozesse vor:

1. c zu c als eine reine Octav (diess sind die Grenzsteine);

2. g zum c als Quint, so tief als das Ohr es vertragen kann; überhaupt alle Fünftenverhältnisse so tief, dass sie nie $^1/_{81}$ werden, hingegen alle Drittenverhältnisse so hoch, dass sie nie rein $^1/_{80}$ werden können;

3. f zum c als Quint, aber das f so hoch, als möglich ist, damit das c eine tiefschwebende Quint zum f vorstelle;

4. a zum f als Terz so hoch, als es das Ohr vertragen kann;

5. e zum c als Terz eben so hoch;

6. d zum a wie f zum c;

7. h zum e als Quint tief, als Terz zum g hoch (man vergleicht nämlich h zu beiden, und wählt gleichsam den Mittelton);

8. fis zum d als Terz hoch, doch mit dem h verglichen, und nicht ganz so hoch, als das h erfordern dürfte, aber lange nicht so tief als d erheischt;

9. cis zum a und zum fis
10. gis „ e „ „ cis
11. dis „ h „ „ gis
12. b „ fis „ „ f

} wie fis zum d und zum h.

Vogler hörte bei seiner Eintheilung der Saite in aliquote Theile mit $^{1}/_{16}$ derselben auf, weil, wie er sagte, die auf $^{1}/_{16}$ folgenden Aliquottheile nicht mehr in unserer Tonleiter brauchbar sind, das $^{1}/_{17}$ der Saite gibt einen halben Ton nicht mehr mit den grossen und kleinen halben Tönen, nämlich $^{15}/_{16}$ und $^{24}/_{25}$ übereinstimmend; aber er wird in unsern Orchestern nicht selten gehört und gehört unserer höhern musikalischen Scala an. Ein Achtzehntel ergibt schon wieder das d unserer Scala oder des Voglerschen Tonmaasses. Geht man in der Saitentheilung noch weiter, so hört man auch noch die kleine Terz, von welcher Vogler sagt: auch wenn man eine Saite in Millionen Theile theilt, erhält man nie die reine kleine Terz; allein die reine kleine Terz wird in unserm Orchester nie gebraucht und auch in unserer sogenannten gleichschwebenden Temperatur ist die kleine Terz nichts weniger als rein. Die Potenzen der Saitenabtheilungen mit geraden Nennern folgen ununterbrochen, auch wenn man die Saite in Millionen Theile theilt; dagegen schieben sich zwischen diese Aliquottheile mit geraden Nennern immer mehr und mehr Aliquottheile ein und zwar deren bald so viele, dass auch das feinste Ohr sie nicht mehr unterscheiden kann. Wir finden in diesen unzähligen Aliquottheilen die zartesten Schwebungen und unsere Scalentöne wieder nahezu so rein, dass sie auch das geübteste Ohr nicht mehr zu unterscheiden vermag. Scheiblers Verfahren, eine sog. temperirte Scala zu erzeugen, gibt uns hierüber den deutlichsten Beweis.

Der Studiosus Vogler war zugleich Director eines Liebhaber-Orchesters. Er war da in seinem Element; er sah da die Melodien seines Claviers durch die feurige Farbengebung der musikalischen Instrumente verklärt und suchte diese Verklärung auf dem einzigen musikalischen Instrumente, das den Schatten seines Orchesters bildet, der Orgel, wieder zu beleben, die schon der General der Benedictiner Francesco Feyoo am Anfang des 17. Jahrhunderts einen Complex aller musikalischen Instrumente nannte. Vogler hatte da eine Art von Orchester unter seinen Händen und Füssen. Der bayerische Capellmeister Peter von Winter meinte — die Orgel sei ein seelenloses Instrument.

Vogler war durch unablässige seltene Uebung — er übte sich täglich 12 Stunden, auf Tag und Nacht vertheilt — zum bewunderten Orgelvirtuosen geworden; aber das Orchester, das unter der Meisterschaft seiner Hände und Füsse stand, war noch immer seelenlos.

Vogler hatte auf der Orgel, vorzüglich in Norddeutschland, über tausend Orgelconcerte gegeben; er wusste durch seine nie übertroffene Kunst der Registrirung den Mangel an Seele des Instrumentes beinahe ganz zu verdecken.

Vogler, der wegen der verschiedenen Dispositionen der Kirchenorgeln oft grosse Schwierigkeiten zu überwinden hatte, wünschte eine Orgel zu bauen, welche seinen Anforderungen als Orchester, seiner Virtuosität entsprach, aber zugleich transportabel sein sollte.

In einer transportabeln Orgel können aber 16füssige oder gar 32füssige Pfeifen nicht verwendet werden.

Während seines Aufenthalts in Italien hatte er natürlich auch Tartinis Wirken und namentlich seine Entdeckung des sogenannten dritten Tones kennen gelernt.

Vogler benützte diese Erfahrung Tartinis auf eine sehr sinnreiche Weise. Die Schwierigkeiten, welche der Erbauung eines ganz kräftigen aber transportabeln Orgelwerkes entgegenstanden, waren nun auf einmal verschwunden.

Die Erfahrung Tartinis lehrt, dass, wenn man zu einem Tone seine Quinte ertönen lässt, zum angeschlagenen Grundtone die tiefe Octave desselben in der Luft, wie Vogler sagt, erklingt.

Diese Erfahrung hat vielleicht noch früher als Tartini unser deutscher Organist, Orgelbauer und Compositeur Georg Andreas Sorge gemacht und den Grund dazu nach seiner Weise recht gut erläutert; aber er wollte von dieser Erfahrung keine Anwendung in der Harmonielehre gemacht wissen und so ging seine Erfahrung in Vergessenheit über.

Tartini entdeckte diesen Combinationston, wie ihn die Physiker nennen, auf seiner Geige. Vogler erzählt: »Ich bat den berühmten königl. schwedischen Concertmeister Herrn Müller in Stockholm, mir auf der Violine $\underline{\underline{f}}$ auf der $\underline{e}$-Saite anzugeben. Da er äusserst rein $\overline{\underline{d}}$ auf der $\overline{a}$-Saite intonirte, so hörten wir beide ganz deutlich den $\overline{\text{G}}$rundton $\overline{\text{u}}$nd Hauptklang B in der Luft; ich rückte ihm den Finger, kaum vernehmbar, zurück, so dass das $\underline{\underline{f}}$ etwas tiefer und

dieses neue Verhältniss enger und kleiner ward. Nun das vorige war: $\left\{\begin{array}{l} \underline{\underline{f}}\ ^1/_6 \\ \underline{\underline{d}}\ ^1/_5 \end{array}\right.$ zu B; das neue nächst daran grenzende ward: $\left\{\begin{array}{l} \underline{\underline{f}}\ ^1/_7 \\ \underline{\underline{d}}\ ^1/_6 \end{array}\right.$

ist aber $\underline{\underline{d}}$ das Sechstel; $\underline{d}$ das Drittel; so ist g die Hälfte und G das Ganze, und sieh, wir bemerkten auch diesen Ton deutlich in der Luft, der sich zu seinen Aliquottheilen gesellte. Ich nannte vorher Tartinis Entdeckung eine seltsame Broschüre, gewiss nicht, um die wichtige Wahrheit, die sie enthält, zu verkennen oder gar abzuwürdigen, sondern nur wegen dem so geschwind verflogenen Andenken; weil die Aufnahme, die sie erhielt, und der Eindruck, den sie machte, so precär war, und ich schätze mich glücklich, diese Wahrheit aus der Nacht der Vergessenheit hervorgesucht und zur Stütze von meiner Oekonomie bei dem Simplificationssystem für den Orgelbau gewählt zu haben.«

Der tiefe Combinationston, wie ihn die Physiker nennen, erscheint auch bei gehöriger Vorsicht bei Verbindung des Grundtones mit der Terz, überhaupt bei Verbindung einzelner Theile des Dreiklangs und Vierklangs mit einander, wie wir bei dem Experimente Voglers mit dem Concertmeister Müller gesehen haben.

Vogler benützte nun diese Erfahrung Tartinis in origineller Weise, indem er mit seinem 8füssigen Principal eine schwach intonirte voluminöse Quinte verband und so für sein transportables Orchestrion einen acustischen 16füssigen Ton erhielt.

»Auf der Domorgel in Schleswig«, sagt Vogler, »habe ich den einheimischen und fremden Organisten, die zu meinem Orgelconcert zugereist waren, wechselsweise den wirklichen 32füssigen Bass, dann den 16füssigen mit der Fünfte 10 $^2/_3$ Fuss (der personificirten Schwingung des 32füssigen Grundtones) hören lassen und alle diese geübten Musikkenner, die von meiner Registermischung weit entfernt horchten, mussten letzterem Versuche mit meinem künstlichen 32füssigen Ton den Vorzug der Stärke und Deutlichkeit einräumen.«

Die meisten Schwierigkeiten waren nun überwunden um nun zur Lösung der weiteren Schwierigkeit zu schreiten. Das transportable Orgelwerk sollte seinen starren Orgelton biegsam und schmiegsam machen, der Virtuose sollte seiner musikalischen Schöpfung eine Seele einzuhauchen vermögen.

Es war desshalb das unablässige Mühen Voglers, Mittel auszufinden, um dem starren Orgeltone Leben einzuhauchen. Die

Franzosen hatten in ihren Orgeln das sogenannte Echo hineingebaut — Pfeifen in einem Kasten eingeschlossen, wodurch der Orgelton gedämpft erschien, wie aus der Ferne kommend. Die Engländer machten einen Theil der Wände des Kastens beweglich, der mehr oder weniger geöffnet, ein Forte, und wurde er in seine alte Lage zurückversetzt, ein Piano hervorbringen liess. Da entstand in England die sogenante Schwellorgel, Swell organ. Vogler benutzte freudig diese Erfindung, und kam auf den Gedanken, seine ganze neue bewegliche Orgel in einen Bretterkasten einzuschliessen. Der Bretterkasten, der das Orgelwerk einschloss, war mit einem beweglichen Dache versehen, das mittelst eines Fusstrittes mehr oder weniger geöffnet werden konnte. Allein dadurch konnte nur dem gesammten Orgelwerke ein Piano und Forte abgerungen werden.

Vogler suchte desshalb unablässig nach Pfeifen, die durch schwächeres oder stärkeres Anblasen eines Forte und Piano fähig wären, ohne ihre Tonhöhe zu verändern. Voglers unablässiges Suchen blieb nicht ohne Erfolg.

Die Chinesen construirten schon vor mehreren tausend Jahren nebst andern Dingen, die wir später erst durch sie kennen lernten, Pfeifen, wie sie Vogler suchte. Sie hatten ein kleines musikalisches Instrument, das mit dem Munde mittelst eines *ſ* wie bei unsern Fagotten angeblasen wurde. Das *ſ* mündet in einen paukenartigen Kessel, einer rudimentären Windlade, die oft nur aus der Hälfte einer Kürbisschale besteht. In den Deckel dieser halben Kürbisschale sind nun an der äussern Peripherie herum, je nach der Grösse des Instrumentes Pfeifen eingesteckt, die aus Röhren von dünnem Messing bestehen, in deren untern Theil die sogenannte Zunge blos mittelst des Messers eingeschnitten ist, so dass im Züngelchen ganz die durchschlagende Zunge unserer Orgelpfeifen frei wird. Das so einfach aus der Röhre selbst herausgeschnittene Züngelchen war also die erste durchschlagende Zunge in der Musikgeschichte, durch die Chinesen erfunden.

So wurde der untere Theil der Pfeife mit dem Züngelein in den Deckel des Kessels eingelassen. Es kam nun darauf an, diese Pfeifen nach Belieben zum Ansprechen und Verstummen zu bringen, ohne Ventile und ohne Tasten. Es leuchtet hier wieder die technische Begabung der Chinesen hervor, welche die Aufgabe so einfach löste. Ueber dem Deckel war in jede Pfeife ein Griffloch eingeschnitten. So lange das Griffloch offen war, sprach die Pfeife

nicht an; wurde das Griffloch mittelst des Fingers geschlossen, so erschien der Ton sogleich. Bereits der Franzose Mersenne bildete 1648 in seinem Werke Harmonicorum lib. XII. den Theil eines solchen chinesischen Instrumentes ab, das aber blos aus 12 Pfeifen bestand, dem der Kessel oder die Windlade fehlte. Die Chinesen hiessen dieses Instrument Tscheng, das in mehreren Grössen verfertigt wurde. Ein solches chinesisches Instrument hatte sich nun auch nach Kopenhagen verirrt und lag da, wer weiss wie lange, unbeachtet, bis ihm der Professor Kratzenstein und endlich der Orgelbauer Kirsnick eine nähere Aufmerksamkeit widmeten. Kirsnick erkannte sogleich die Wichtigkeit dieses Fundes und begann, als er sich in Petersburg als Orgelbauer und Instrumentenmacher etablirte, den Fund, den er in Kopenhagen gemacht, auszunützen. Er construirte nach dieser Entdeckung seine Orgelpfeifen und erfand zu seinen neuen Pfeifen auch Stimmkrücken. So setzte er seine neuen Pfeifen als Register in ein kleines Pfeifenwerk, das er Orchestrion nannte. Das war im Jahre 1780.

Die Erfindung kam zu Voglers Ohren durch den Orgelbauer und Instrumentenmacher in Stockholm, G. C. Racknitz, der in Petersburg bei Kirsnick gearbeitet und mit Herstellung dieser Pfeifen beschäftigt war. Vogler war entzückt über diese Nachricht — diese Pfeifen versprachen die Seele seines Orchesters zu werden, und vorzüglich desshalb unternahm er im Jahre 1788 seine Reise nach Petersburg. Nach seiner Zurückkunft arbeitete er mit erneutem Muth weiter an seinem Orchestrion und lud endlich 1791 den Orgelbauer Racknitz ein, zu Warschau in seinen Dienst zu treten. Racknitz nahm den Antrag an und kam nach Warschau — doch war hier die Ausführung der neuen Pfeifen sehr schwierig. Vogler begab sich desshalb mit Racknitz nach Rotterdam: hier wurden die Pfeifen ausgeführt und in sein Orchestrion gesetzt. Zugleich fügte er den Registern einer neuen Orgel, die er da erbaute, ein solches Register mit durchschlagenden Zungen hinzu, also das erste, das in eine Orgel gesetzt wurde. Das geschah im Jahre 1792.

Vogler reiste mit Racknitz zur Krönung des deutschen Kaisers am 14. Juli 1792 nach Frankfurt a. M. Beide wohnten da im Kloster der Carmeliter, in deren Orgel Vogler gleichfalls ein solches Register mit durchschlagenden Zungen setzte — also die zweite Orgel, welche ein Register mit durchschlagenden Zungen aufzuweisen hatte. Vogler, der in seinem neuen Register neu auf-

lebte, machte natürlich auch in Wien den berühmten Mälzl damit bekannt, der sie in seinen Orchestern sogleich zu seinen Clarinetten verwendete, 1807 nach Paris reiste und sie dort in seinen Soirées den Zuhörern erklärte. Orgelbauer Grenier nahm die neue Construction der Pfeifen sogleich in seine Hände und baute seine Orgue expressif. Natürlich kümmerte man sich in Paris um den Deutschen nicht, Grenier blieb der Erfinder, um so mehr, als der berühmte Physiker Biot in seinem »Précis élementaire de Physique« 1817 p. 386 Grenier als den Erfinder erklärte. Das Alles ist bereits in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung 1824 p. 375, 379, also 10 Jahre nach Voglers Tod, unter andern auch von Leopold Sauer weitläufig beleuchtet worden: aber immer lesen wir von Grenier als dem Erfinder.

Uebrigens erzählt Praetorius 1619,*) dass in einem Kloster in Hessen eine sonderliche Art von Posaunen der Orgel gefunden worden, die so construirt sei, dass auf die Mundstücke ein Messingblättchen aufgelöthet, in dasselbe ein längliches Löchlein geschnitten und das rechte Zünglein darüber mit geglühtem Messingdraht gebunden sei; desshalb sei der Ton nicht so schnarrend und einer Posaune ähnlich, die von einem guten Meister recht intonirt und geblasen wird. Diese Posaunen waren also mit durchschlagenden Zungen versehen, wahrscheinlich die ersten in den Kirchen, obwohl sie sich verborgen in dem einzigen Kloster finden. Allein zum Erfolge und zu rationeller Construction unserer gegenwärtigen Pfeifen mit durchschlagenden Zungen haben die Chinesen den Anstoss gegeben.

Gerade diese neuen Pfeifen mit durchschlagenden Zungen waren es, die Voglers projectirte transportable Orgel zu einem Orchester machen sollten, einem Orchester, das von zwei oder vier Händen beherrscht und beseelt werden sollte. Das erste Orchestrion war bereits 1790 fertig geworden. Es hatte vier Manuale und begann wie alle seine Orchestrien in der Tiefe und mit dem grossen F nicht C. Es war die Wiege des Simplificationssystems. Siehe die Systeme! Seine Kirchenorgeln waren nur ein Orchestrion in grossem Maassstabe, die er Pianoforte-Orgeln nannte.

Vogler baute diese erste Orgel ganz nach dem Systeme seines Orchestrions in München in der Stadtpfarrkirche zu St. Peter. Sie wurde im Jahre 1806 begonnen und im December 1809 vollendet.

*) Praetorius, Syntagmatis musici Tomus II.

Sein erstes Concert gab Vogler in Gegenwart des Hofes am 16. October 1809 zum Besten der Wittwen und Waisen gefallener Krieger.

Diese Voglersche Orgel bei St. Peter besass fünf Manuale, das erste Hauptwerk bildete das Pleno mit weiter Mensur, das zweite Hauptwerk enthielt das Pleno mit enger Mensur (S. Tabelle C).

Das dritte Manual besass allein Zungenstimmen:

Bombard 32', Posaune 12', Fagotto 8', Serpent 16', Contrafagot 12', Vox humana, Bassethorn 8', Crumhorn 8', Dulcian 4', Oboe 2', englisch Horn 2', Clarinetto 4', Trompe 4', Clarino 2', Cornetto 1'.

Das vierte Manual, die Saiteninstrumente repräsentirend:

Violinbass 16', Theorbe 12', Alto Viola 4', Gambette 4', Violoncello 8', Viola di Gamba 8', Violine 2'.

Das fünfte Manual, die Flöteninstrumente repräsentirend:

Flautone 8', Basso del Flauto 8'; Flauto traverso, Flauto dolce 2'; Flûte à bec 4', Gemshorn 4', Flauto piccolo 1', Spitzflöte 1'.

Das Pedal zu 32 Tasten enthält Fundamentalbass 32', Principalbass mit F beginnend 12', Principal 16', Gross-Nassat 10²/₃', Klein-Nassat 5¹/₃', Terz 3¹/₅', Principal 2', Quint 1¹/₃'.

Die Bässe des Manuals konnten natürlich auch im Pedale gebraucht werden.
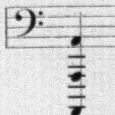
Die Tastatur der Manuale war in zwei Hälften getheilt, so dass man zu jedem Discantregister ein beliebiges charakterisirendes Bassregister ziehen konnte. Desshalb erhielt jedes Register zwei Züge und zwei Namen, z. B. Crumhorn im Bass von C bis zu c. Von da an heisst dieser Theil des Registers Oboe. Die Orgel besass also noch einmal so viel Züge als wirkliche Register. Auch konnte man die charakteristischen Register im Manuale mit dem Pedale spielen.

An dem Systeme, nach welchem Vogler diese seine erste Orgel baute — dem Simplificationssysteme —, ist im Wesentlichen nichts geändert worden. Noch immer bilden die Register dieselben harmonischen Relationen, wie sie Vogler nannte, und z. B. der Moll-Accord klingt noch immer vernehmlich aus dem scheinbar planlosen Gemengsel von Dur- und Moll-Accorden, wie ich diess durch ein Beispiel in der Leipziger musikalischen Zeitung: »Ueber Moll und Dur in der Natur und in der Geschichte der neuern und neuesten Harmonielehre« erläuterte.

A-moll-Accord,

wie er in der Voglerschen Orgel in der St. Peters-Pfarrkirche in München ertönt.

Octaven der Tastatur						Summa: 154 Töne, die als Accord zugleich erklingen	Zahl der Register
I	II	III	IV	V	VI		
	a^4	a^4			II a^4	IV a^4	31
			g^9			g^4	30
	e^4	e^4	e^4	II e^4	e^4	V e^4	29
	cis^4	cis^4			II cis^4	IV cis^4	28
			II c^4			II c^4	27
				III h^3		II h^3	26
	a^3	II a^3			III a^3	VII a^3	25
				III gis^3		II gis^3	24
			g^3			g^3	23
e^3	e^3	e^3	e^3	III e^3	e^3	VIII e^3	22
	cis^3	II cis^3			cis^3	IV cis^3	21
			VI c^3			III c^3	20
				h^2		h^2	19
a^2	a^2	IV a^2			a^2	VII a^2	18
				gis^2		gis^2	17
			g^2			g^2	16
e^2	e^2	e^2	e^2	VI e^2	e^2	XI e^2	15
		cis^2				cis^2	14
			VI c^2			VI c^2	13
				h^1		h^1	12
a^1	II a^1	V a^1			III a^1	XII a^1	11
			g^1			g^1	10
e^1	e^1	e^1		III e^1		VI e^1	9
			III c^1			III c^1	8
IV a	V a	II a			a	XII a	7
e	e	e		e		IV e	6
			c			c	5
VII A	III A	A				XI A	4
E						E	3
V A_1						V A_1	2
A_2						A_2	1



Dieses ganze Orgelwerk war in einem luftdichten Kasten eingeschlossen, gleich einem grossen Echokasten der alten französischen Orgeln. Das doppelte Dach dieses Kastens war aber so construirt, dass, wenn ein Fusstritt zur Rechten des Pedals vollkommen niedergedrückt war, grosse parallele Oeffnungen entstanden, durch die dem Volltone der Orgel der Austritt in die Kirche gestattet wurde, Oeffnungen, die, wenn sich der den Tritt niederdrückende Fuss langsam hob, sich successive schlossen und die Orgel vom Fortissimo in's Pianissimo zurück versetzten. Es war diess der Crescendo-Tritt für die ganze Orgel.

Ein zweiter Crescendo-Tritt war für die Zungenwerke allein bestimmt, welche insgesammt nach dem Voglerschen Principe auf einer Windlade für das zweite Manual beisammen standen. Dieser Fusstritt stand mit den Gazeklappen im Windkanale verbunden, die sich, wenn der Fusstritt successive niedergetreten wurde, successive auf einander legten, zuletzt den Wind zu den Zungenwerken beinahe ganz absperrten und so den Ton der gesammten Zungenwerke oder auch jedes einzelnen vom Fortissimo herab zuletzt zum Erlöschen bringen konnten.

Allein diese erste Orgel Voglers hatte wie alle andern Orgeln, die Vogler erbaute, beinahe dasselbe Schicksal. Sie war »Scanderbegs Schwert«. Der sonst als Organist gewöhnlichen Schlags sehr geschickte Organist Mosmayer, der sich von seiner alten Orgel mit einem Manual und einem Pedal von 18 Tasten, in welchem noch obendrein die vier tiefsten Halbtöne fehlten, auf dieses Riesenwerk mit fünf Manualen und einem Pedale von 32 Tasten versetzt sah, war zu alt und zu bequem, trotz aller Mühe Voglers, sich in das neue Werk hinein zu arbeiten. Er begann also, da die Orgel unter seinen Händen ohne alle Wirkung blieb, über die Unbrauchbarkeit des Voglerschen Systems unaufhörlich zu declamiren, bearbeitete nach und nach die Kirchenvorstände und den Pfarrer, denen es überdiess schon lange anstössig war, dass die alte Pfarrkirche von St. Peter keine eigentliche sichtbare Orgel mit ihren glänzenden Principalen, die bis an die Decke reichten, besass. Nach Voglers Tod kam die Unzufriedenheit zum vollen Ausbruch. Die Voglersche Orgel musste in eine sichtbare Orgel umgewandelt, ein 16füssiges Principal, in der Höhe der ganzen Kirche sichtbar, erhalten. Der alte Freund Voglers, Caspar Ett, wurde glücklicher Weise zu Rathe gezogen und er rettete das Wesentliche des

Voglerschen Systems, nach welchem die Orgel erbaut war. Natürlich musste das Pedal von 32 auf 18 Tasten reducirt werden, wie sie der Organist brauchen konnte. Dazu musste das zweite Manual, welches die volle Orgel, das pleno organo, aber in enger Mensur enthielt, entfernt werden; natürlich fiel auch damit der Dachschweller weg. Der Gazeschweller für die Zungenwerke konnte auch in der umgewandelten Orgel bleiben.

Die Orgel besitzt noch gegenwärtig vier Manuale und ein Pedal, das ich auf meine energischen Anregungen in einer Münchener Zeitung wieder wenigstens auf 27 Tasten brachte.

Das erste unterste Manual enthält noch das volle Orgelwerk weiter Mensur.

Das zweite Manual enthält die Zungenwerke,
das dritte die Gamben als Repräsentant der Violinen und
das vierte die Flötenstimmen.

Die Orgel ist in ihrem jetzigen Zustande noch das Voglersche Simplificationssystem repräsentirend und, wenn von einer Meisterhand gespielt, von ausserordentlicher Wirkung.

Wir wollen hier ein gewiss unverdächtiges Zeugniss von Mendelssohn-Bartholdy anführen, der sich 1831 längere Zeit in München aufhielt und diese Orgel täglich eine Stunde lang spielte. Er war entzückt über die originellen Eigenschaften dieses Orgelwerkes, und schreibt darüber an seine Schwester unterm 6. October 1831:*)

»Auch spiele ich täglich eine Stunde Orgel, kann aber leider nicht üben, wie ich wollte, weil das Pedal um fünf hohe Töne zu kurz ist, so dass man keine Seb. Bachsche Passage darauf machen kann. Aber es sind schöne Register darin, mit denen man Choräle figuriren kann. Da erbaue ich mich am himmlischen strömenden Ton des Instrumentes; namentlich, Fanny, habe ich hier die Register gefunden, mit denen man Seb. Bachs: »Schmücke dich, o liebe Seele« spielen muss. Es ist, als wären sie dazu gemacht, und klingt so rührend, dass es mich allemal durchschauert, wenn ich es anfange. Zu den gehenden Stimmen habe ich eine Flöte 8 Fuss und eine ganz sanfte 4 Fuss, die nun immer über dem Chorale schwebt. Du kennst es schon von Berlin her. Aber zum Choral ist ein Clavier da, das lauter Zungenregister hat, und da

*) Mendelssohns Reisebriefe, I. Band pag. 277.

nehme ich dann eine sanfte Hoboe, ein Clairon sehr leise 4 Fuss und eine Viola, das zieht den Choral so still und durchdringend, als wären es ferne Menschenstimmen, die hier aus Herzensgrund singen.«

Dieses Zeugniss von Mendelssohn-Bartholdy, das nie für die Oeffentlichkeit bestimmt war, wiegt alle Zeugnisse und Urtheile auf, die für und gegen das Voglersche System in die Welt gesendet worden sind.

Wird diese Orgel als Orchester behandelt, so, dass die Orgel zu den Stimmen des Gesanges die Instrumentalbegleitung bildet, so lassen sich dadurch reizende Wirkungen hervorbringen.

Allein eine Instrumental-Composition überhaupt dieser Orgel anzupassen, dazu gehört ein Componist, dabei gewandter Organist, der durch langes Studium mit einer solchen Orgel vollkommen vertraut ist.

Der ehemalige Organist an der kgl. Michaels-Hofkirche, Caspar Ett, hat im Jahre 1810 eine vierhändige geistliche Cantate für diese Orgel componirt, bei welcher die Orgel natürlich das Orchester bildete. Sie ist nun nicht mehr auf dieser Orgel ausführbar, da ein Manual nebst andern Registern fehlt. Dagegen wird sie noch jährlich in Verbindung mit dem gewöhnlichen Orchester in unsern Kirchen aufgeführt. Aber auch für die verstümmelte Orgel hat Ett noch einen Chorus: »Da pacem Domine« für vier Singstimmen componirt, wobei die Orgel das Orchester vertritt. Auch hier zeigt sich wieder die Voglersche Orgel in ihrem eigenthümlichen Reiz.

Dennoch ist diese Orgel in Bezug auf die Originalität des Gedankens, in dem sie geschaffen wurde, mehr interessant als Bedürfniss. Im Süden von Deutschland steht in jeder Stadt ihrem Kirchenchore ein Orchester zu Gebote: ja die Instrumentalmusik hat sich gerade im Dienste für die Kirchenchöre in den Städten entwickelt. Anders ist es im Norden Deutschlands und auch in England. Da sind Orchester, wie wir sie in unsern süddeutschen Städten treffen, nicht ohne grosse Kosten zu erhalten. In diesen Kirchen ertönt desshalb nur Orgel- und Gemeindegesang oder auch Choralgesang.

In England war es eine Vergünstigung für die katholischen Gesandten, für ihren Gottesdienst eine eigene Capelle einzurichten. Unter diesen hat sich die bayerische Capelle bis auf diesen Tag erhalten und war bis Ende der dreissiger Jahre während des Hochamtes vielfach von Mitgliedern der englischen Hofkirche besucht

wegen ihrer ausgezeichneten Kirchenmusik. Es war da ein vortrefflicher Chor von Sängern vereinigt mit vortrefflichen Stimmen, wie sie die Engländer überhaupt besitzen. Das Orchester wurde natürlich durch die Orgel vertreten. Namentlich die Messen von Joseph Haydn kamen in dieser Weise zur Aufführung, und in den dreissiger Jahren lebte ein Musiker in London, der als Knabe während Haydns Anwesenheit in London, 1794, ein Solo in einer Haydnschen Messe so reizend sang, dass ihm Haydn eine Krone = 5 Schillinge schenkte. Der Sänger bewahrte diese Krone als ein Heiligthum in einem kostbaren Etui bis an sein Ende auf.

Weiter entwickelte sich die katholische Kirchenmusik in London durch den berühmten Vincenz Novello, in Deutschland durch die wundervolle Stimme seiner vierten Tochter, der Oratorien-Sängerin Clara, bekannt. Novello war bereits mit 16 Jahren, seit 1797, Organist an der portugiesischen katholischen Gesandtschafts-Capelle. Er hatte die auserlesensten Haydnschen, Mozartschen und Beethovenschen Messen in die portugiesische Gesandtschaftskirche einzuführen gesucht. Namentlich aber sein Sohn J. Alfred hatte 12 Haydnsche und 12 Mozartsche Messen für Singstimmen und Orgel oder Clavier arrangirt,*) die in allen katholischen Capellen Londons wenigstens noch bis in die vierziger Jahre herauf aufgeführt wurden. Hier wäre eine solche Voglersche Orgel am rechten Platz gewesen.

Die zweite Orgel nach dem Voglerschen System ist die Orgel in der St. Michaels-Hofkirche, von dem Orgelbauer Fux in Donauwörth vor einem Jahrhundert erbaut und von Vogler nach seinem Simplificationssysteme umgeschaffen.

Voglers System des Orgelbaues, das im Norden allmälig zum Märchen**) zu werden beginnt, lebt noch und wird in seiner Einwirkung auf den Orgelbau fortleben. Ueber den Werth oder Unwerth desselben werden wir später sprechen. Vogler war der Erste, der ein System des Orgelbaues schuf. Von einem System im Orgelbau hatte man, seit Orgeln erbaut werden, nur einen vagen Begriff, einen Begriff, der sich im Gehirne eines jeden Orgelbauers anders ausbildete.

*) Mozarts Masses arranged by Alfred Novello.

**) In der neuesten sogenannten Geschichte der Orgel heisst es etwa: Vogler baute seine Orgeln nach einem ganz verkehrten Princip, so dass es nicht der Mühe werth ist, über dieselben zu sprechen.

Unter System überhaupt verstehen wir ein rationelles Gebäude aus den mannigfaltigsten Theilen zusammengesetzt, die aber stets in ihrer innigen logischen Verbindung und Beziehung zu einander sich zuletzt zu einem rationellen Ganzen aufbauen. Wir haben also hier immer das wohl begründete Verhältniss jedes einzelnen zu dem andern und mit einander zum Ganzen zu untersuchen.

An einzelnen gewichtigen Erfahrungen fehlte es nicht, aber benutzt wurden sie nie. So hätte z. B. die Entdeckung des französischen Physikers J. Sauveur im Jahre 1706 die erste Basis zu einem System des Orgelbaues geben können;*) allein er machte seine Entdeckung nur in einem gelehrten Journale: Histoire de l'Académie Royale des Sciences, Année 1701, bekannt, die den Orgelbauern in doppelter Weise unzugänglich blieb und unsern gelehrten Akustikern die sich nur mit allgemeinen Lehrsätzen für das Katheder befassten, entging oder in ihrer wahren näheren Bedeutung unverständlich blieb.

Die musikalische Welt hatte nie ein System des Orgelbaues vor Vogler. Ja, wir haben in Deutschland nicht einmal eine wirklich praktisch brauchbare Anweisung zum Orgelbau. Die einzig brauchbare Anweisung zum Orgelbau verdanken wir der französischen Akademie; sie begann vor 124 Jahren und wurde über 20 Jahre fortgesetzt. Es war der Graf Réaumur, durch sein Thermometer der Welt bekannt, der als Mitglied der französischen Akademie dieselbe veranlasste, unter ihrer Autorität eine umfassende wirklich praktische, praktisch brauchbare Beschreibung der Künste und Handwerke zu veröffentlichen. Die Akademie vollführte den Vorschlag in der glänzendsten Weise — kein Land kann sich eines ähnlich grossartigen Unternehmens rühmen. Die Beschreibung der einzelnen Künste und Handwerke erschien in Bänden von grösstem Folio mit ausgezeichneten Kupferstichen, die jedes Werkzeug abbildeten, jeden Handgriff durch bildliche Darstellungen erläuterten.**) Unter diesen bildete der Folioband: »L'Art du tacteur d'Orgues« von Dom Bedos de Celles zu der »Description des Arts« die Bände VI. und VII. 1766. Sie enthalten neben dem eigentlichen Bau der Kirchenorgeln noch die genaue Anleitung zur Herstellung der Drehorgeln und anderer

*) Siehe meine Abhandlung: Ueber Moll und Dur in der Natur u. s. w. Allgemeine musikalische Zeitung 1878, Nr. 1.

**) Descriptions des Arts et des Métiers faites ou approuvées par M. M. de l'Académie 1761.

künstlicher Orgeln. Der eigentliche Orgelbau ist durch 137 ausgezeichnete Kupfertafeln in Grossfolio erläutert. Jedes zum Orgelbau erforderliche Werkzeug ist da genau abgebildet, jeder Orgeltheil, jede Manipulation zur Herstellung irgend eines Orgeltheiles ist da durch vortreffliche Zeichnungen erläutert. Die Einleitung beginnt noch überdiess mit einer populären Erklärung der Principien der Mechanik. Es gibt die minutiöseste technische Anleitung über den Bau französischer Orgeln damaliger Zeit. Der bekannte Weimarsche Professor der Musik G. Töpfer hat auf Veranlassung der B. F. Voigtschen Verlagshandlung das classische Werk in's Deutsche übertragen. Allein was Ausstattung durch wohl ausgeführte Zeichnung betrifft, ist es natürlich nur ein Schatten des Originals, da keine französische Akademie mit ihren Mitteln die deutsche Ausgabe besorgte. Töpfer hat natürlich mit viel Fleiss und Geschick die Anleitung dem Stande der gegenwärtigen deutschen Orgelbaukunst entsprechend umgearbeitet.

Den totalen Mangel eines wirklich logischen Systemes sehen wir sogleich aus den hundertfachen von einander verschiedenen Orgeldispositionen und noch mehr an der Verschiedenheit in der Benutzung der einzelnen Orgelregister und ihrer Verbindung mit andern. Ich will hier nur an die Benutzung der Aliquottheile eines Grundtons in der des Pfeifenwerks erinnern. Dahin gehören die ältesten Verbindungen der Aliquottheile mit einander in den sogenannten Mixturen etc. oder Fourrituren etc. der Franzosen. Es gibt noch in diesem Augenblicke Orgeldisponenten, die nichts von einer Mixtur überhaupt in den Orgeln wissen wollen, von dem rationellen Einsetzen der Aliquottheile, Quinten und Terzen in dem ganzen Pfeifenrohr gar nicht zu reden.

Berühmte Orgelbauer setzten die Quint $10^2/_3$ Fuss zur Erzeugung des Voglerschen akustischen 32 Fuss und in's Hauptmanual den $5^1/_3$ Fuss. So z. B. die berühmten Orgelbauer Müller & Sohn bei der Orgel zu 33 Stimmen in der Stiftskirche zu Trebnitz. Sie ist ein bewundertes Werk dieser Meister, ebenso disponirte der ausgezeichnete Tobias Turley zu Trenkwitz in der Orgel zu 42 Stimmen, der Katharinenkirche zu Salzwedel in der Neustadt. Beide Orgeln sind von dem grössten Gegner Voglers geprüft, gerühmt und auch beschrieben worden.

Trotz alledem finden wir Orgeldisponenten und Orgelbauer, die schon vor dem Namen »Quinte« erschrecken.

Der einst so berühmte Componist Neukomm hatte die Disposition der grossen Orgel in der Stadthalle zu Birmingham in England entworfen, schloss aber alle Aliquottheil-Töne und vor allem alle Mixturen und gemischte Stimmen aus. Als ich darüber mit ihm sprach, antwortete er mir: »Das Dulden von Mixturen in unseren Orgeln beweist schon ein verdorbenes musikalisches Gehör.« Der grösste Orgelbauer, damals in England und wohl in der Welt, Will Schill, der die Orgel auszuführen hatte, war klug genug und liess auf seinen Windladen Platz für die gemischten Stimmen, die er nach der Orgelprüfung sogleich in die Orgel setzen musste. Wenn nun unter den Autoritäten so von einander abweichende Meinungen über die wesentlichsten Bestandtheile der Orgel herrschen, wie kann da von einem Systeme die Rede sein?

Was übrigens Vogler von seinem Systeme bekannt gemacht hat, sind nur Fragmente. Vogler hat sein System vollständig ausgearbeitet, aber leider keinen Verleger dafür gefunden. Bei der Versteigerung seiner Hinterlassenschaft ersteigerte es sein früherer Orgelbauer Rainer. Dieser starb in München und das Voglersche Manuscript ist wahrscheinlich in den Kramladen gewandert und für immer verloren. Ich habe wenigstens noch die Orgeldispositionen, die Vogler in diesem Manuscripte schuf und erläuterte, gerettet. Dahin gehören die Dispositionen zu seinen Normalorgeln mit I, II, III Manualen, sein Triorganon, sein Pantaution (Organum omnium vocum) zu I, II, III, IV, V Manualen und seine Tuba. Sie war aus zwei Zungenregistern zusammengesetzt.

Ein einziges Mal hat Vogler in den letzten Jahren seines Lebens sein Orgelbausystem vollkommen skizzirt, und das war der Fall bei Umschaffung oder Simplificirung der Orgel im Neumünster zu Würzburg. Da sie der übrigen Welt wohl ganz unbekannt geblieben, also für sie wohl verloren gegangen ist, so scheint es wohl der Mühe werth, schon zur Vervollständigung einer wirklichen Geschichte des Orgelbaues, die umfassendste Skizze des Voglerschen Orgelbaues, die bekannt geworden ist, als allein dastehendes System vor dem Untergang zu retten.

Die Umschaffung der Neumünster-Orgel fällt in's Jahr 1812, also zwei Jahre vor Voglers Tode. Vogler wollte seiner Vaterstadt vor seinem Tode noch ein Monument seines Wirkens hinterlassen.

Sein System zerlegt er in folgende Theile:

I. Simplificationssystem:

1. Akustik, 2. Aesthetik, 3. Mechanik;

II. Qualität und Quantität;

III. Declination und Controle;

IV. Pfeifenzahl, Stärke und Mannigfaltigkeit;

V. Summarien der Qualität;

VI. Quantität und harmonische Relation;

VII. Temperatur.

Zum Schluss: Fortpflanzen der Schallstrahlen.

I. Simplificationssystem.

Diese für den Orgelbau neuerfundene Theorie zerfällt in drei Theile:

in die Akustik, in die Orgel-Aesthetik, in die Orgel-Mechanik.

1. Akustik. Es gibt:

a) eine harmonische, b) eine anatomische, c) eine physikalische Akustik.

a) Die harmonische Akustik oder Tonerzeugungslehre ist gebaut auf die alte Erfahrung, die schon vor einem halben Jahrhundert Tartini in seinem Versuche »del terzo suono nella natura« vom dritten Klang in der Natur bekannt machte. Sie lässt in der Orgel Töne hören, wofür keine Pfeifen vorhanden sind; denn das abwesende Ganze wird durch mathematisch bestimmte Constituenten erzeugt. Z. B. Nassat*) minor, das G $5^1/_3$ Fuss, die Quint vom grossen C, und als Quint das Drittel von seinem Ganzen schliesst sich an das C 8 Fuss**) an. Nun ist aber $5^1/_3$ Fuss nicht das Drittel von 8 Fuss, sondern vom abwesenden Ganzen, dem C 16 Fuss Ton, wovon C 8 Fuss Ton die Hälfte ist; denn $5^1/_3$, vervielfältigt mit 3, ist gleich $16 : 5^1/_3 \times 3 = 16$. Siehe das Hauptmanual.

Principal	8	Fuss	16	C
Nassat minor	$5^1/_3$	„	f	G

also ertönt ein dritter Klang, ein 16füssiger Untersatz mit, und das Manual klingt nicht mehr 8 Fuss, sondern 16 Fuss.

---

*) Die Franzosen nennen die Nassat Register (tiefe Quinten) Nassat, weil sie nicht hell, sondern gleichsam durch die Nase sprechen.

**) Eine mit dem Violoncell-C einklängige Pfeife muss in der Regel 8 Schuh lang sein und diess ist der alte allgemeine Maasstab der Orgeln.

Siehe weiter das Hauptmanual:

$$\left\{\begin{array}{l}\text{Octav } 4 \text{ Fuss} \\ \text{Quint } 2^2/_3 \text{ ,,}\end{array}\right. \; 8 \text{ f} \left\{\begin{array}{l}\text{c} \\ \text{g } 2^2/_3 \times 3 = 8.\end{array}\right.$$

Ebenso ist das Nassat major 8 Fuss im Pedal nicht das Drittel vom 12füssigen F, sondern vom abwesenden Ganzen, dem 24füssigen F : 8 × 3 = 24; folglich hören wir beim sechsten Tasten, dem F, zum 12füssigen F des Subbasses 16 Fuss Ton, das 24füssige F mitklingen, und dieser dritte Klang unterstützt 17 Pedaltöne vom F 24 f. bis zum A $9^3/_5$ f. Zum Tasten a im Pedal liefert Nassat major die Quint c; die Quint g zum c im Hauptmanual löst sie ab. Dass das Pedal nicht zum h, wo die Quint fis eintritt, fortschreitet, ist zu bedauern.

b) Die anatomische Akustik nimmt das Hörorgan in Anspruch. Der Erfinder des Simplificationssystems hat auf Veranlassung S. K. H. des Grossherzogs von Frankfurt den dortigen Herausgaben des Museums eine Abhandlung einverleibt, worin die neue Ansicht der Schallbahn über viele bisher dunkle, undeutliche Gefühle, die durch die Musik erregt werden, Aufschlüsse gibt.

c) Die physikalische Akustik, die bekannte Klanglehre, die sich mit den Schwingungen beschäftigt, ist wie ein Gegenschein der Erzeugungs-Theorie zu betrachten, weil die in der harmonischen Akustik mathematisch bestimmten Constituenten in der physikalischen Akustik durch Schwingungs-Knoten sich äussern. Nachdem der berühmte Chladny diese Knoten personificirt und als optische Töne dargestellt hat, so scheint die Lehre der Schwingungen erschöpft zu sein. Allein für die Theorie der musikalischen Composition und für die Vervollkommnung der auf die Orgel reflectirenden Harmonielehre beut die Erzeugungs-Theorie ein sehr weites, noch unbebautes Feld dar, wovon auch im Simplificationssystem immer und ausschliesslich die Rede sein muss; denn die Erzeugungs-Theorie ist die eigentliche Tonlehre, statt dass die andern Ansichten sich mehr mit Wirkungen auf die Schallbahnen und Schwingungs-Knoten beschäftigen.

2. Die Orgel-Aesthetik beschäftigt sich mit der Wahl und Reihung der Pfeifen, sie setzt an jedes aufzunehmende Pfeifchen die gewissenhafte Frage: Was wirkst du allein, und was trägst du zum Ganzen bei? Das Wort allein bedeutet: sowohl ohne Beitritt einer zweiten Pfeife, als ohne Einführung einer ähnlichen Pfeife.

Wenn die Orgel der Abglanz eines wohlgeordneten Orchesters sein soll, so dürfen keine Doubletten, d. i. Pfeifen, die mit andern dieselbige Qualität, Quantität und dieselbige harmonische Relation haben, Platz finden.*) Welcher Componist wird je 4. 5 Hoboen, so viele Clarinetten, Flöten u. s. w. bei seinem Instrumental-Chor einführen?

3. Die Orgel-Mechanik muss in allen Verrichtungen leicht, beweglich und äusserst einfach sein; dadurch wird die Behandlung gemächlicher, der Künstler spielt und bedarf keiner körperlichen Anstrengung des Taglöhners, die Masse des Windes wird behender aufgefasst und schonender benutzt. Erfindungen, die das Anschwellen**) des Windes und seine Verminderung bewerkstelligen, treten bei, besonders diejenigen, die die Concentrirung der Harmonie und ihren mehr gesammelten Ausfall begünstigen, d. i. eine ungewöhnliche Stärke erzielen; davon resultiren die dem bisher unbezähmbar geglaubten Koloss abgetrotzten fremden Modificationen***) das piano, crescendo, deficiendo u. s. w.

II. Qualität und Quantität.

Qualität bezeichnet die Eigenschaft und Bauart des Gefässes, worin die Luftmasse eingeschlossen ist; dieses Gefäss heisst Pfeife. Hier frägt es sich, ob die Pfeife von Probzinn,†) gemeinem Zinn

*) Z. B. zwei Principal-Octaven 4 Fuss, die zum grossen C das kleine angeben:

zwei Principale (gleicher Qualität), beide 4 Fuss (gleicher Quantität), beide c zum C tönend (gleicher harmonischen Relation).

Da die Mixturen nicht ohne Doubletten bestehen können, so sind im neuen Plan keine aufgenommen worden.

**) Danach wird die Mechanik Schweller genannt.

***) Hier zeichnet sich eine sechshändige Sonate aus, worin der Autor zwei bei der Neumünster-Orgel neu angebrachte Mechaniken wird geltend machen. Nämlich: eine vollständige mit beiden Händen gegriffene Harmonie von Flötenstimmen hält an (2 Hände!), während dem mit abgestossenen, gleichsam Bogenstimmen der streichenden Stimmen eine ebenso vollständige Harmonie accompagnirt (4 Hände!), endlich erscheinen im crescendo und verschwinden im deficiendo die Vox humana und der Fagott (6 Hände!), ohne dass das Anhalten der Flöten in langsamen Noten und der Rhythmus der Bogeninstrumente in geschwinden Noten unterbrochen werde. Bei all dieser Wirkung bedarf der Spieler keiner Hilfe einer zweiten Person, nicht einmal um ein Register anzuziehen oder abzustellen.

†) Das bestimmte Mischungsverhältniss von Zinn und Blei hat der Erfinder des Simplificationssystems in der Beantwortung der von seinen Herren Collegen, Mit-

oder Metall (Zinn, das mit viel Blei versetzt ist), von Messing, Blech oder Holz und von welcher Gattung Holz sei; ob die Mensur (der Umfang in der Orgelsprache) weit oder eng, die Masse dünn oder dicht, der Stiefel (die Stütze unter der Lefze) lang, spitzig, dick oder kurz sei?

Quantität bestimmt die Höhe und Tiefe des Tons und untersucht: ob der Umlauf des Windes sich auf eine Weite von 4, 8, 16 Schuh erstrecke, wovon die Benennung 4, 8, 16 Fuss datirt. Nicht die Länge der Pfeife entscheidet, sondern der Umlauf des Windes, weil bei einer gekröpften Pfeife die Luftsäule nicht senkrecht bleibt, sondern der Umlauf des Windes vielleicht in die Höhe, dann rechts, links oder gar wieder hinunter geleitet werden kann. Nebstdem erörtert dieser präcise Ausdruck die Antwort, warum eine oben gedeckte Pfeife (gedackt in der Orgelsprache) die doppelte Tiefe ihrer Länge oder des Windumlaufes ausspricht, warum eine vier Schuh lange Gedackt-Pfeife acht Fuss klingt; weil der Wind, vom obern Deckel, Hut oder Pfropfen zurückgeprellt, einen doppelten Umlauf zu bestehen hat.

III. Declinations-Controle.

Reductions- und Verstärkungs-Linie. — Jede Orgel nimmt Register von Octaven, Quinten*) und Terzen, überhaupt auch kleine Pfeifen auf, die bis zu den höchsten Tasten nicht fortgeführt werden dürfen, wenn sie nicht unvernehmbar zischen sollen, wie Cymbalum timicens. Wollte man aber die Beitöne, die die wesentlichen Grundtöne aufhellen, in mehreren Octavabtheilungen

gliedern der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften, vorgelegten sechs Fragen über die Oxydation oder Verkalkung der Metallkörper angegeben.

*) Octaven- und Quintenträger, die hierüber oft die Spur von den wildesten Gängen verlieren, da gegen die hässlichsten Tonfolgen:

g	f	g	f	e	d	e
d	c	d	c	h	a	h
h	a	h	a	g	f	g

in keinem musikalischen System je ein Verbot vorgekommen ist, werden sich höchlich wundern, dass die Orgel ohne verbotene Octaven und Quinten nicht bestehen könne. Die Ursache ist, weil das Ohr in einer von Zinn gegossenen oder von Holz zusammengewachsenen, zusammengeleimten Pfeife in diesem gewissermassen stumpfen Contiguum, die Constituenten, oder den jedem Tone innigst beiwohnenden Dreiklang nicht so leicht enträthselt, als in einer von 12 bis 60 Schafsdarmen zusammengewundenen aufgespannten Saite.

repetiren lassen, so zwar, dass z. B. auf Tasten c die nämlichen Beitöne kämen, wie auf Tasten c, so würden die Doubletten unvermeidlich. Dem zu Folge ist das Verhältniss einer deutlichen und vernehmbaren Pfeife zu drei Zoll oder $^1/_4$ Fuss als Grenze bestimmt (kleiner und höher wird keine Pfeife geduldet) und eine Linie gezogen, die die folgenden Tasten auf das Schweigen reducirt.

Diese Reductions-Linie wird durch ein auf dem Manual-Discant beim eingestrichenen c berechnetes Beispiel klarer werden.

Octav 4 Fuss	c zum c hört auf beim	c mit c $^1/_4$ f.	
Terz	c	as	hat 4 Pf. weniger
Qu.	g	f	7
Superoct.	c	c	12
Terz	c	as	16
Qu.	g	f	19

Nach diesem Verhältniss sollte Flaccionet 1 Fuss beim c mit c $^1/_4$ f. aufhören; da aber Princ. 4 Fuss beim c eintritt, und dieses gravitätische Register durch das Flaccionet beeinträchtiget würde, so hört es schon beim h auf. Um den Discant nicht zu verkürzen und um die Declination (Abweichung von der Stufenfolge) zu controlliren, ist eine Verstärkungslinie gezogen worden, die sich auf die Qualität und Quantität gründet. Auf die Qualität gründet sich beim Nassat minor $5^1/_3$ G zu C die Verwechslung der Quint-Flöte mit der Principal-Quint, denn gerade auf dem Tasten fis, wo die Quint g zum c aufhört, tritt statt der Flöte der Principal mit seinem scharfschneidenden cis ein. Auf die Quantität gründet sich der Eintritt des Nassat Major $2^2/_3$ Fuss g, des Principal 4 Fuss, des Fagott 8*) Fuss und der zwei Terzen c und c beim Tasten c. Damit in den 12 ersten Tönen des zum Manual gekoppelten Pedals zu den Moll-Tonarten keine grosse Terz durchschimmere, fängt erst beim Tasten c eine Terz an, die aber in den höheren, pyramidalisch sich spitzenden Pedaltönen, von c zu a, nicht bemerkbar ist. Auf

*) Die Quint g, die Terz c und der Untersatz führen beim Tasten c das Verhältniss von 32 Fuss Ton ein,

denn wenn c 8 Fuss klingt,
so muss c 16 Fuss klingen,
c 32 Fuss klingen
($2^2/_3 \times 3 = 8$. $1^3/_5 \times 5 = 8$).

diese Art bilden die **Reductions-** und **Verstärkungs-Linien** das mathematisch-akustische **Declinations-Controll.**

IV. Pfeifen-Anzahl, Stärke und Mannigfaltigkeit.

Gemäss dem *alten* Plan waren, wenn man die mehrfachen Register nach ihrer Nominalzahl vervielfältigt, 31 Manual-Register zu 49 Tasten vorfindlich und 3 Pedal-Register zu 22 Tasten.

49	Tasten
31	Register
49	
147	
66	Pedal-Pfeifen
1585	
46	weniger*)
1539	die ganze Pfeifen-Anzahl.

Im neuen Plan sind aufgenommen worden: 10 *vollständige* und *einzelne* Manual-Register zu 49 Tasten.

Principal 8 Fuss	zu 490 Pfeifen (zusammen für Principal 8 Fuss bis Rohrflöte 4 Fuss)
Octav 4 Fuss	
Flaccionet im Bass / Principal 4 Fuss im Discant	
Vox hum. im Bass / Fagott im Discant	
Trompet 8 Fuss	
Viola di Gamba 8 Fuss	
Copula 8 Fuss	
Quintatoen 8 Fuss	
Salicional 8 Fuss	
Rohrflöte 4 Fuss	
Travers 2fach im Bass	„ 48 „
einfach im Discant	„ 25 „
Piff. 2 fach zu 32 Tasten	„ 64 „
Superoctav von C zu c̿	„ 37 „
Waldflöte	„ 37 „
Subbass im Pedal	„ 22 „
Posaunbass	„ 22 „
	745 Pfeifen.

*) Piffara 2fach fängt an beim f, hat 17 Tasten leer und 34 Pfeifen weniger, Principal im Untermanual 12 Tasten leer, folglich 12 Pfeifen weniger.

Alle diese Register sind selbstständig und beantworten die Frage: Was wirkst du allein? Durch diese 745 Pfeifen wird eine seltene Mannigfaltigkeit erzeugt.

Die Frage: Was wirkst du im Ganzen? wird von den Beitönen, vier Quinten und drei Terzen beantwortet.

Beitöne.

Nassat Major im Manual	g	zum Tasten	c	hat	25	Pf.
Terz	e	„	c	„	25	„
Nassat minor	G	„	C	„	49	„
Terz	e	„	c	„	21	„
Quint	g	„	C	„	42	„
Terz	e	„	c	„	21	„
Quint	g	„	C	„	30	„
Nassat Major im Pedal	C	„	F	„	17	„
		Die Beitöne haben			230	Pf.

Das volle Werk, was die Franzosen plein jeu nennen, bedarf nur vier Manual-Register.

Principal 8
„ 4
„ 2*)
Flaccionet 1

und Principal 4 beim c	zu	184	Pfeifen
der Beitöne	„	230	„
und des Subbasses	„	22	„
		436	Pfeifen.
Treten die Rohrwerke im Manual	„	98	„
und der Posaunenbass bei	„	22	„
so resultirt die grösste Stärke	„	556	Pfeifen.

Diesem Detail zufolge sind

436 Pfeifen zum vollen Werk (plein jeu),
556 „ zur grössten Stärke,
230 „ zu Beitönen,
745 „ zur Stärke und Mannigfaltigkeit,
419 „ blos zur Mannigfaltigkeit bestimmt;

*) Die Superoctav hat 12 Pfeifen weniger, also nur 37 Pfeifen, und das Flaccionet könnte auch noch entbehrt werden; auf diese Art würde das volle Werk mit gar nur 412 Pfeifen bestritten: gewiss eine bisher unbekannte kleine Anzahl!

745 Pfeifen der selbstständigen Register und
230 ,, der Beitöne bringen die ganze Anzahl auf
975 ,, zieht man nun von
1539 ,, der alten Orgel
975 ,, ab, so werden in der neuen
564 ,, erübrigt, also mehr als ein Drittel der vorigen Masse; klingen aber
556 ,, stärker als vorher
1539 ,, klangen: erzielen
745 ,, mehr Mannigfaltigkeit, als vorher
1539 ,, erzielten, so spricht die Wirkung laut für das Simplifications-System!

Da noch kein Orgel-Disponent eine solche mathematisch genaue Classification der Pfeifen und ihrer Benutzung zu Papier, dieser Erfinder aber seit 27 Jahren schon über 30,000 fl. den Erfahrungen im Orgelbau zum Opfer gebracht hat (nicht der Prahlerei, sondern der Gründlichkeit wegen steht diese Bemerkung hier), so freut sich der Würzburger, durch die Mittheilung eines so mühsamen Details und der seit 53 Jahren cultivirten Kenntnisse seinen hochgeschätzten Landsleuten den wärmsten Dank für ihre liebevolle Aufnahme öffentlich beurkunden zu können.

V. Summarium der Qualität.

Durchdringende Principale		8, 4, 2	Fuss	Travers schnauzend,
sanft	Gedackt	8	,,	Viola di Gamba streichend.
schwach	Rohrflöt	4	,,	Salicional schwebend.
hohl	Waldflöt	2	,,	Piffara wimmernd.
spitzig	Flaccionet	1	,,	Trompet schmetternd.
tönende Flöte.				Fagott stark schneidend.
brummender Subbass.				Vox hum. sanftschneidend.
				Posaunbass stark donnernd.

14 Zweige der Mannigfaltigkeit, ohne die fast unendlichen Modificationen zu berühren, die durch Register-Mischungen entstehen.

Einem der Register unkundigen Organisten dürfte vielleicht nicht unnütz sein, zuzuflüstern, dass Flaccionet mit Rohrflöt, Waldflöt mit Gedackt, Rohrflöt mit Gedackt, Quintatön mit Rohrflöt, Superoctav mit Viola di Gamba, Viola di Gamba mit Travers, die beiden zusammengekoppelten Principale: Principal 8 Fuss auf dem obern,

Principal 4 Fuss auf dem untern Manual in den 25 höchsten Tasten u. s. w. charakteristisch behandelt, eine wunderbare Wirkung leisten. Obschon keine Pfeifenreihe der Beitöne allein gebraucht werden kann, so eignen sie sich doch vorzüglich zu Mischungen. Nassat minor, z. B., gepaart mit der Viola di Gamba, bildet eine vortreffliche Quintoen (Quinta tönend) 16 Fuss; tritt der Subbass 16 Fuss bei, so glaubt man einen herrlichen Contrabass, gesellt sich Travers dazu, den Violoncell-Strich zu hören.

Selbst zwei Pfeifenreihen von Beitönen, z. B.

Quint $2^2/_3$ g zum C,
Terz $^4/_5$ e — c

liefern eine treffende Nachahmung zum holländischen Carillon (Glockenspiel).

Man versuche auch folgende Registrirung: im Hauptmanual Viola di Gamba Travers und Nassat minor, in dem zum Hauptwerk gekoppelten Pedal-Subbass 16 Fuss, im Untermanual Quintatoen, Rohrflöt, Flaccionet, dann Principal 4 Fuss c zum Tasten $\bar{c}$. Die rechte Hand halte sich im Umfang von 25 Tasten, von c zu $\bar{\bar{c}}$, die linke im Umfang von 24 Tasten von c zu h; ferner spiele man abwechselnd den Gesang auf dem Oberwerk und accompagnire mit dem Manualbass des Unterwerks! Solche Versuche können ihren Zweck unmöglich verfehlen, es müssen zuletzt, wenn das crescendo und deficiendo der Viola di Gamba und der Rohrwerke beitritt, solche Mischungen zum Vorschein kommen, die das feinste und in Hinsicht auf Wahl von Instrumenten mannigfaltigste Orchester nie wird leisten können. Die blos zur Mannigfaltigkeit geeigneten 419 Pfeifen dürfen beim vollen Werk nie gebraucht werden, weil sie zur Stärke nichts beitragen und ganz unnütz allen wesentlichen Pfeifen den Wind rauben.

Diese Bemerkung ist um so nöthiger, als gegen den allgemein anerkannten physikalischen Grundsatz, dass der Wind ein elastischer Körper ist, und bei seinem Lauf sich ausdehnt, folglich schwächer wird, die Blasbälge der Neumünsterschen Orgel über 50 Schuh von den Pfeifen entfernt liegen.

VI. Summarium der Quantität und harmonischen Relation.

Die dem Bass beigefügte nächste Quint entlockt der Natur, als dritten Klang, den eine Octave tieferen Untersatz. Die dem

Bass beigefügte nächste Terz entlockt der Natur, als dritten Klang, den zwei Octaven tieferen Untersatz; warum?

Die mathematische Tonerzeugungs-Theorie reiht das Drittel in die zweite Octavabtheilung und das Fünftel in die dritte; z. B.

Hauptklang	Quint	Terz
C	g	e
Das Ganze	Das Drittel	Das Fünftel
1	$^1/_3$	$^1/_5$

Warum?

Die Hälfte c $^1/_2$ liefert schon den achten Ton und mit ihr beginnt die zweite Octavabtheilung; warum?

Der dem Ganzen allernächste Aliquottheil oder die erste Eintheilungszahl ist $^1/_2$; warum aber ein so grosser Abstand von sieben Tönen?

Weil es ein Anders ist: die harmonische Fortschreitung verfolgen, wo die Abkömmlinge sich pyramidalisch spitzen; ein Anderes: die arithmetische Stufenreihe constituiren, wie die Mannheimer Tonschule die Schöpfung beider Leiter vornimmt. Setzt man nun zum c seine nächste Quint g, so appellirt sie auf ihr Ganzes und diess ist C, der dritte Klang, der mitertönt; setzt man zum c seine nächste Terz, so appellirt sie auf ihr Ganzes und der dritte Klang ist C. Setzt man aber zum c seine Unterquint G, d. i. die Quart G c, so schliesst sich c an G nicht an, denn die Natur erkennt eben so wenig eine Quarte, als das Voglersche Harmoniesystem, sondern die Quint G appellirt auf ihr Ganzes und diess ist C 16 Fuss Ton, gemäss obiger Deduction in der Rubrik I:

1. a) $2^2/_3 \times 3 = 8$. $1^3/_5 \times 5 = 8$. $5^1/_3 \times 3 = 16$.

Aus dieser streng logischen Ableitung ergibt sich, dass bei der neuumgeschaffenen Neumünster-Orgel vermittelst des Nassat minor G $5^1/_3$ zum Tasten C,

vermittelst des Nassat Major g $2^2/_3$ zum Tasten c,
im Manualbass das Verhältniss zu 16 Fuss Ton,
im Manualdiscant das Verhältniss zu 32 Fuss Ton

durchgeführt worden ist.

Nun dürfte wohl diese scheinbare Disproportion auffallen; hier aber tritt eine doppelte Ursache ein, die genügsamen Aufschluss ertheilt.

1. Muss der Orgel-Disponent den Manualdiscant mehr bedenken als den Bass, weil der Manualbass eigentlich nur eine Mittelstimme, das Pedal aber den wirklichen Bass vorstellt.

2. Fängt der Nassat Major g $2^{2}/_{3}$ Fuss, der dem c im Discant einen 8füssigen Untersatz (dritten Klang) verschafft, schon bei dem grossen F im Pedal zum Subbass 12 Fuss mit C 8 Fuss an ($8 \times 3 = 24$). Klingt aber dieses F 24 Fuss und c 16 Fuss, so kann Niemand mehr die Consequenz der der Natur abgeborgten Fortschreitung leugnen, dass das c 8füssig tönen müsse.

Der stärkste und auffallendste Beweis für die Harmonabilität der Natur, für ihren unwiderstehlichen Drang, harmoniren zu wollen, ist folgende neue akustische Ansicht.

Man betrachtet die Constituenten des Ganzen, die Quint und Terz: $^{1}/_{3}$ und $^{1}/_{5}$ als Trabanten eines Planets und das Ganze als den Planet selbst. Nun werden zwei Register: die Quint $2^{2}/_{3}$ f. g zum C und die Terz $^{4}/_{5}$ e zum zweiten und kleinen c (die nämliche, wie $1^{3}/_{5}$, e zu C) angezogen; greift man

den Tasten c: so erscheinen die Trabanten g e,
„ „ e: „ „ „ „ h gis,
„ „ g: „ „ „ „ d h.

Dass die Töne g h e gis abscheulich zusammen lauten, ist offenkundig; wenn aber noch gar sechs Misstöne: g h d e gis h das Ohr bestürmen, worunter zwei unter sich selbst dissonirende h h sind (eines als Terz, das andere als Quint erzeugt und im Verhältniss $^{1}/_{80}$ zu $^{1}/_{81}$ von einander getrennt), sollte man von diesem Chaos je eine harmonische Vereinigung erwarten?

Ja! Der Spieler hält obige drei Tasten an, man zieht die Register: Principal 8 Fuss, Octav 4 Fuss und Superoctav 2 Fuss dazu und siehe! Nun schimmern die drei Planeten c e g schon hervor, die Trabanten verschwinden, sie schmelzen innigst zusammen in das harmonische Ich, in das Ganze.

g e in ihr c,
h gis in ihr e,
d h in ihr g.

Und in diesem Augenblick hört man auch keine Misstöne, keinen Wirrwar, kein Chaos mehr, sondern eine engelreine Harmonie, einen gut genährten, so zu sagen, gemästeten Dreiklang, und ein von seinen Constituenten verdeutlichtes Ganze, einen sphärischen Umriss von drei freundschaftlichen Planeten, die nahe Verwandtschaft dreier Dreiklänge.

Da die Qualität erst durch die Relation des auf den Tasten liegenden Tones zur Harmonie des Ganzen sich aufklärt, so folgt hier das combinirte Summarium der in der neu geschaffenen Neumünsterer Orgel vorfindlichen Qualität und harmonischen Relation:

im Pedal		in beiden Manualen		
C	F	C	c	zum Tasten c
C 16 f.	24 f. { F 12 f.	16 f. { C 8 f.	8 f. { c 4 f.	C 8 f.
C 8 —	C 8 —	G $5^1/_3$ —	g $2^2/_3$ —	c 4 —
G $5^1/_3$ —	F 6 —	c 4 —	c 2 —	g $2^1/_2$ —
c 4 —	c 4 —	g $2^2/_3$ —		c 2 —
g $2^2/_3$ —	f 3 —	c 2 —	g $1^1/_3$ —	e $1^3/_5$ —
c 2 —	c 2 —	g $1^1/_3$ —	c 1 —	g $1^1/_3$ —
g $1^1/_5$ —	f $1^1/_2$ —	c 1 —	e $^4/_5$ —	c 1 —
c 1 —	c 1 —		g $^2/_3$ —	e $^4/_5$ —
	f $^3/_4$ —		c $^1/_2$ —	g $^2/_3$ —
				c $^1/_2$ —
				e $^2/_5$ —
				g $^1/_3$ —
acht	zehn	acht	neun	zwölf

Harmonische Glieder.

VII. Temperatur.

Man hat zuerst und im Allgemeinen alle Quinten tief schwebend, alle Terzen hoch schwebend gestimmt. Diese vorläufige Procedur hatte aber nichts weniger als den Zweck, eine gleichschwebende Temperatur, die mit Quadratura circuli gleichen Schritt hält, einzuführen, sondern es ward zugleich die Charakteristik der Töne vorgenommen.

Diese zweite, einfache und ebenso leicht ausführbare Procedur bestand blos darin, dass statt: mehr Dis als Es, mehr Gis als As zu stimmen, wo hernach die verminderten Quarten c zum Gis, g zum Dis unausstehlich scharf klingen, ja heulen und den

sogenannten Wolf herbeiführen müssen — alle fünf hochliegende Tasten etwas höher als gewöhnlich gestimmt wurden. Hatten wir nun einmal mehr des als cis,

„ es „ dis,
„ ges „ fis,
„ as „ gis,
„ b „ ais: so sprach sich schon die charakteristische Temperatur in folgenden Eigenschaften deutlich aus.

C ist ein majestätischer Ton, voller Gravität, denn er hat wenig Reiz.

G ist schon etwas lebhafter,

D weit stärker, ja! rauschend:

A und E sind sehr schneidend, dann

H, Fis und Cis wegen ihren hochschwebenden Terzen noch viel stärker, besonders wirkt das durchdringende cis, das mehr f klingt, auffallend.

Vom Cis gelangen wir zu den zwei sanften Nachttönen As und vorzüglich Es.

B und F sind still und endlich kommen wir zu unserm prächtigen C zurück.

Diese Eigenschaften, wenn sie auch bisher nicht so deutlich sind dargestellt und theoretisch enträthselt worden, scheinen doch alle geschmackvollen, praktischen Tonsetzer wenigstens geahnt, wo nicht tief gefühlt zu haben. Denn zu einem Stück, dessen Charakter etwas Reiz erforderte, hat doch Niemand das C gewählt.

In Glucks »Orpheus« und Voglers »Castor und Pollux« schien das F sich vorzüglich einer stillen Wonne der glücklichen Schatten im Elysium anzuschliessen.

Der Ton B ist ein angenehmer Ton, eine besondere Zartheit dürfte er seinem nächsten Anverwandten, dem allgemein zu Nacht-Gemälden bestimmten Es abgeborgt haben; denn letzterer übt bei solchen Schilderungen gewiss ein Monopol aus.

Noch schwärzer ist das As und beinah sanfter; wie konnten aber diese beiden humanen Töne durch ihre tiefe Stimmung (gis ausschliesslich als Terz zu E, dis ausschliesslich als Terz zu H betrachtet), wodurch die Terzen: c vom As, g vom Es; das c beim Gis und das g beim Dis zur verminderten Quart übergingen, so abgewürdigt werden, und warum sollten sie eine Wolfs-Natur annehmen?

Cis, Fis und H kommen selten als Haupttöne vor. Man schreibt in solchen Tönen kein Stück und treten sie doch meistens bei raschen, feurigen Stellen ein, so veranlasst es das Moduliren und ihre Verwandtschaft mit H und E. — Hat man sich bei allen Opern, wo Eumeniden erscheinen, immer das E gewählt? Auch das A ist hell und leuchtend, doch nie so wie das E, dessen scharfe Terz gis (beinah as) hervorsticht.

Das D ist ein rascher Ton, zum Pomp wie zum Geräusch, Kriegslärm u. s. w. geeignet. Zwischen D und G hören die scharfen Terzen auf, weil fis der letzte erhabene Tasten ist, den man hochschwebend stimmte.

G war immer der Favorit-Ton der Idyllen, zur Zeichnung eines lichten Landschafts-Gemäldes benutzte man ihn mit vielem Glück.

Diese ästhetischen Erfahrungen dienen zur Gewährleistung der für Claviatur-Instrumente entworfenen charakteristischen Temperatur. Sie ist so gründlich als leicht ausführbar, weil sie durch die einfachsten Proceduren bewerkstelligt wird: 1. dass man im Allgemeinen die Quinten tiefschwebend, die Terzen hochschwebend, 2. die fünf erhabenen Tasten etwas schärfer stimme. Die Einwendung, dass das Lichte oder Dunkle, das Scharfe oder Sanfte, wodurch die Eigenschaften classificirt werden, mehr das Orchester als die Orgel betreffe, wird mit der schlichten Anmerkung schon abgefertigt, dass eine systematisch disponirte, vorsichtig mechanisirte, in allen Theilen fleissig bearbeitete Orgel der Abglanz eines wohlgeordneten Orchesters ist, und eben deswegen eine nach dem neuesten System organisirte Orgel jede vom Hauch des Mundes, Ansatz der Lippen, Strich des Bogens, von leeren oder gegriffenen Saiten u. s. w. classificirte Charakteristik lediglich durch ihre Temperatur (wenn anders der Theoretiker nicht mit den Wölfen heulen soll) in Stand gesetzt werden muss, repräsentiren zu können.

Zum Beschluss: Fortpflanzung der Schallstrahlen.

Bisher war von der Tonerzeugung die Rede; nun auch etwas von der Ausspendung der Töne. Die Neumünsterer Orgel hat einen sehr glücklichen akustisch richtigen Stand.

Der Musikchor stellt eine muschelartige Halle vor, wo die Schallstrahlen concentrirt in die Höhe zu anprallen, dann in den allgemeinen Schallspiegel, den akustischen focus (die Kuppel) ausgeworfen, dort treu gesammelt und aufgefasst, endlich in die Kirche ausgespendet werden.

A. Neumünster-Orgel. 1. Alte Disposition.

Hauptmanual	Principal		Principal	Untermanual
	Octav		Copula	
	Superoctav		Quintatön	
	Quint		Salicional	
	Gamba		Piffara	
	Flöte		Octav	
	Trompet		Quint	
	Travers	2fach	Flaccionet	
	Sesquialtera	,,	Mixtur	
	Cornet	,,	Subbass	Pedal
	Cimbel	,,	Octavbass	
	Mixtura	,,	Posaunenbass	

2. Neue Disposition.

	Qualität:	Quantität:	Harmonische Relation:		
Hauptmanual	Principal	8 Fuss	16 f. { C zu C,	c zu c,	c zu c.
	Nassat Minor	$5\frac{1}{3}$,,	G ,, C,	g ,, c,	g ,, c.
	Nassat Major	$2\frac{2}{3}$,,			g ,, c.
	Terz	$1\frac{3}{5}$,,			e ,, c.
	Octav	4 ,,	8 f. { c ,, C,	c ,, c,	c ,, c.
	Terz	$\frac{4}{5}$,,			e ,, c.
	Quint	$2\frac{2}{3}$,,	g ,, C,	g ,, c,	g ,, c.
	Superoctav	2 ,,	c ,, C,	c ,, c,	c ,, c.
	Terz	$\frac{4}{5}$,,		e ,, c,	e ,, c.
	Quint	$1\frac{1}{3}$,,	g ,, C,	g ,, c,	g ,, c.
	Vox hum.	4 ,,	c ,, C,	c ,, c,	
	Fagott	8 ,,			C ,, c.
	Trompet	8 ,,	C ,, C,	c ,, c,	c ,, c.
	Viola da Gamba	8 ,,	C ,, C,	c ,, c,	c ,, c.
	Travers	4,2 ,,	cc ,, C,	cc ,, c,	c ,, c.
Untermanual	Principal	4 ,,			c ,, c.
	Quintatön	8 ,,	C ,, C,	c ,, c,	c ,, c.
	Rohrflöte	4 ,,	c ,, C,	c ,, c,	c ,, c.
	Waldflöte	2 ,,	c ,, C,	c ,, c,	c ,, c.
	Flaccionett	1 ,,	c ,, C,	c ,, c,	
	Gedackt	8 ,,	C ,, C,	c ,, c,	c ,, c.
	Salicional	8 ,,	C ,, C,	c ,, c,	c ,, c.
	Piffara	3 ,,		ff ,, f,	cc ,, c.
Pedal	Subbass	16 ,,	24 f. { c ,, C,	16 f. { C ,, f,	
	Nassat Minor	8 ,,	c ,, F,	G ,, f,	
	Posaunenbass	16 ,,	C ,, C,	E ,, f,	

Zuhörer, die sich oben in den Chorstühlen befinden, dürften sich zwar den Genuss eines doppelten Widerschlags versprechen, weil ihnen der echoartige Ton von zwei Schallspiegeln, der Kuppel und obern Halle filtrirt, deutlicher und weniger rauschend zukommt, als denjenigen, die senkrecht unter der Kuppel placirt sind. Allein nur bei einer sehr zahlreichen Versammlung von Zuhörern könnte der sich durchkreuzende Widerhall mehrerer Ecken und Winkeln in diesem prächtigen Tempel gänzlich abgestumpft werden.

Wir haben hier ein höchst originelles, logisch wohl durchdachtes Gebäude, einen weit verzweigten Baum, der in dem einzigen Principe Voglers wurzelt: Es gibt keinen einfachen musikalischen Ton, jeder musikalische Ton lässt seine Aliquottheile zugleich mitertönen.

Als zweiter Grund des Simplifications-Systems diente ihm »Tartinis dritter Ton«.

Diese beiden Grundlagen des Voglerschen Systems sind durch genaue Untersuchungen über die Natur tönender Consonanzen vollkommen begründet.

Es ist hier noch aufmerksam zu machen, dass jeder Theil des vollkommenen Dreiklanges mit einem andern zusammengespielt den fehlenden dritten Ton hören lässt.

So lässt G $10\frac{2}{3}$' zu E $16\frac{3}{5}$' das $\underline{C}$ hören,
" " G zu c $5\frac{1}{3}$' zu c das 16füssige C hören,
" " f $2\frac{2}{3}$' zu e $1\frac{2}{3}$' das 8füssige C hören,
" " g zu $\bar{e}$ das C hören.

Vogler benützte diese Erscheinung zur Darstellung eines seiner Glockenspiele auf der Orgel.
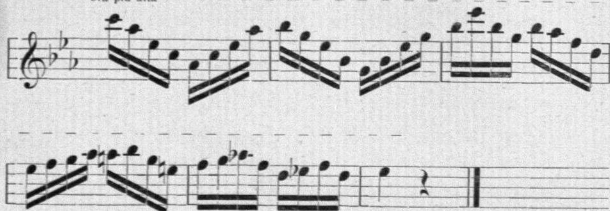
Dazu ein Quintenregister g zu C. Er spielte gis und man hörte auch gis; aber das gis fand sich nicht in den Tasten, die er spielte, das gis war der Combinationston von dis und $\bar{c}$. Bei dem wunderbaren Anschlage Voglers, den er für jeden Vortrag so passend wählte und stets in seiner Hand hatte, entstand ein scharfer Glasglockenton.

Der Ton, aus welchem das gis zu Gehör kam, war aus folgenden Tönen zusammengesetzt:

$$\underline{G} \text{ zu } E\ 6\tfrac{2}{5} = \underline{C}$$
$$\bar{C}\ 5\tfrac{1}{3} \text{ zu } e\ 3\tfrac{1}{5} = \bar{\bar{C}}$$
$$g\ 2\tfrac{2}{3} \text{ zu } \bar{e}\ 1\tfrac{3}{5} = \bar{C}.$$
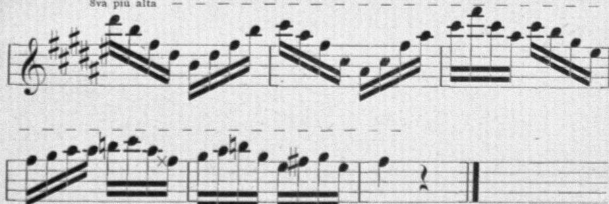
Terz-Register e zu C.

Töne der Pfeifen.
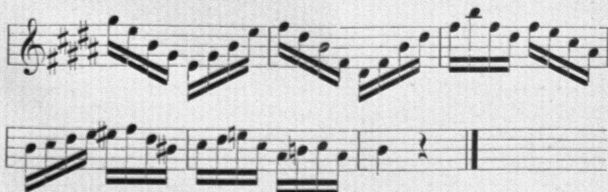


Quint-Register g zu C.

Töne der Pfeifen.



Tasten, die gespielt, und Töne, die gehört werden.



Nachdem wir dieses System der Theorie nach kennen gelernt haben, wollen wir dasselbe in seiner praktischen Anwendung erläutern. Nachdem wir bereits gesehen haben, dass das erste Orchestrion 1786 begonnen und 1790 ganz fertig geworden ist, können wir jetzt dasselbe in seiner Construction in Beziehung auf das vorausgehende System darstellen. Siehe die beiliegende Disposition dieses ersten Orchestrions (Tafel B).

B. Orchestrion zu vier Manualen.

Pedale:	Manuale:
Von F bis g.	Von F bis g.
*(Tremolo.) Viola da Gamba 6.	IV. Violini 3, F — Flauto travers $1\frac{7}{9}$, d. Viole d'amour 6, F — Flauto d'amore $1\frac{1}{3}$, g.
Cornetta 3. Clairon 6. Serpent 12.	III. Vox angelica 3, F — Fluttuante $3\frac{5}{9}$, d. Clarinett 6, F — Vox humana 4, c. Fagotto ed Oboe 12.
Flauto rustico $1\frac{1}{2}$. Flauto dolce 3. Sylvana 6. Basse de Flûte 12.	II. Flauto piccolo $1\frac{1}{2}$, F — Ombra 4, c. Flûte à bec 3. Flûte à cheminée 6. Flautone 12.
Tromba marina 6, 4.	I. Rossignol-cimbalino $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{5}$, 1, $\frac{3}{4}$. Campanella 2. Jeu d'acier $2\frac{2}{5}$. Tromba marina 6, 4. ——— Trias harmonica 2, $1\frac{1}{3}$, $1\frac{4}{5}$, c.

* Nebenzug

Bei seinen spätern Simplificationen theilte er, wie schon gesagt, die Manuale in zwei Hälften, um die Manualhälften mit verschiedenen Bass- und verschiedenen Diskant-Registern in Verbindung bringen zu können, was natürlich nur einem selbst componirenden und phantasierenden Orgelspieler von Nutzen sein konnte.

Auch die Bass-Pedal-Register theilte er in zwei Theile, da seine Windladen mit Falten-Ventilen so construirt sind, dass die höhere Hälfte vieler Bassregister auch im Manuale benutzt werden konnte, wozu besondere Registerzüge angebracht waren, so dass seine Orgeln scheinbar viel mehr Registerzüge als Pfeifenreihen enthielten. Das Orchestrion war in einem dichten Kasten eingeschlossen, dessen Deckel mittelst eines Fusstritts in die Höhe gehoben werden konnte; die Zungenwerke wurden durch einen Gazeschweller zum Anschwellen oder zum Schweigen gebracht.

Von dem Schema, unter welchem C. Ett die Voglersche Orgel-Disposition sehr übersichtlich brachte, haben wir ein Beispiel in der Disposition der Voglerschen Orgel in der St. Peters-Pfarrkirche in München. (Siehe Tafel C Seite 182.)

Dieses Schema bildet vier vertikale Rubriken. Die mittleren zwei Rubriken sind dem Manuale eingeräumt, wobei die Linke die Basshälfte, die Rechte die Diskanthälfte des Manuals zeigt und jede Hälfte ihre eigenen Registerzüge hat und die eine Hälfte des Manuals, die Discanthälfte, oft einen andern Namen erhält, als die ihm entsprechende Basshälfte.

Die Zahl der Manuale ist 4 bis 5. Die Hauptmanuale dieser Orgel setzt er in die unterste Reihe, conform den Bassregistern, an welche sich die übrigen Manuale nach oben reihen.

Von den zwei äussersten Rubriken enthält die äusserste Linke die tiefsten Bassregister, die äusserste Rechte enthält die obere Hälfte der Basstöne.

Vogler bezeichnete auf seinen Registerknöpfen oder Etiquetten vorzüglich das Verhältniss der einzelnen Register oft ohne Fussangabe blos als Beziehung zum achtfüssigen grossen C, das er als Basis annahm, eine Bezeichnung, die einen Organisten, der mit dem Voglerschen System nicht vertraut ist, zuerst verblüfft.

C. St. Peters-Orgel in München zu fünf Manualen erbaut 1806—1809.

Pedale: Von C bis g.	Manuale: Bass von C bis h.	Manuale: Discant von c bis c.	Pedale: Von C bis g.
	V.	V.	
Flûte à bec 4, c zu C.	Gemshorn 4, c zu C.	Flauto piccolo c zu c.	Spitzflöte 1, c zu C.
Flautone 8, C zu C.	Basso del Flauto 8, C zu C.	Flauto traverso 2, c zu c.	Flauto dolce 2, c zu C.
	IV.	IV.	
Violoncello 8, C zu C.	Viola da Gamba 8, C zu C.	Flagiolet 2, c zu c.	Violini 2, c zu C.
Violonbass 16, C zu C.	Theorbe 12, F zu F.	Alto Viola 4, c zu c.	Gambetta 4, c zu C.
	III.	III.	
Clarinet 4, c zu C.	Trompet 4, c zu C.	Clarino und Zinke 1, c zu c.	Cornetta 1, c zu C.
Basset Horn 8, C zu C.	Crumhorn 8, C zu C.	Oboe 2, c zu c.	Englischhorn 2, c zu C.
Serpent 16, C zu C.	Contrafagotto 12, F zu F.	Vox humana 4, c zu c.	Dulcian 4, c zu C.
Bombarde 32, C zu C.	Posaun 12, F zu f.	Fagotto 8, C zu c.	Fagotto 8, C zu C.
	II.	II.	
	Principal 1, c zu C.	Principal $\frac{1}{4}$, c zu c.	
	Carillon g e zu C.	Carillon g e zu c.	
	Principal 4, c zu C.	Principal 1, c zu c.	
	Terz $3\frac{1}{5}$, e zu c.	Terz $1\frac{3}{5}$, e zu c.	
Gross Nassat $10\frac{2}{3}$, G zu C.	Gross Nassat 8, C zu F.	Gross Nassat $2\frac{2}{3}$, g zu c.	Quint $2\frac{2}{3}$, g zu C.
Principal 16, C zu C.	Principal 12, F zu F.	Principal 4, c zu c.	Principal 4, c zu C.
	I.	I	
	Quint $1\frac{1}{3}$, g zu C.	Quint $\frac{1}{3}$, g zu c.	
	Principal 2, c zu C.	Principal $\frac{1}{2}$, c zu c.	
	Terz $3\frac{1}{5}$, e zu c.	Terz $\frac{4}{5}$, e zu c.	
Klein Nassat $5\frac{1}{3}$, G zu C.	Klein Nassat $5\frac{1}{3}$, G zu C.	Quint $1\frac{1}{3}$, g zu C.	Quint $1\frac{1}{3}$, g zu C.
*Principal 8, C zu C.	Principal 8, C zu C.	Principal 2, c zu c.	Principal 2, c zu C.
Fundamental-Bass 32, C zu C.	*Principal 12, F zu f.	Principal 8, C zu c.	Principal 8, C zu C.

* Von Holz.

* Von Holz.

Um diese Verhältnisse leichter begreiflich zu machen, wählen wir die Disposition der Orgel der St. Michaels-Hofkirche. (Tafel D.)

D. Stand der Orgel nach der Ett'schen Veränderung.

Fünfzehnte aus der Trias harmonica 1' $\bar{\bar{c}}$ zu C	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{c}}$
Quint „ „ „ „ $1\frac{1}{3}$' $\bar{g}$ zu C	$\bar{g}$	$\bar{\bar{g}}$
Superoctav „ „ „ „ 2' $\bar{c}$ zu C	$\bar{c}$	$\bar{\bar{c}}$
Terz aus der Trias harmonica $1\frac{3}{5}$' e zu C		$\bar{e}$
Quint „ „ „ „ $2\frac{2}{3}$' g zu C	g	$\bar{g}$
Octav „ „ „ „ 4' c zu C	c	c
Terz $\frac{4}{5}$' $\bar{e}$ zu $\bar{\bar{c}}$		
Nassat minor $5\frac{1}{3}$' G zu C	G	g
Terz $1\frac{3}{5}$' $\bar{e}$ zu $\bar{c}$		
Principal 8' C zu C	C	c
Nassat major g zu $\bar{c}$		
Quintatön C zu c		C
Nassat major $10\frac{2}{3}$' G zu $\underline{C}$	G	G
Bourdon 16' C zu $\underline{C}$	$\underline{C}$	C
Subbass 16' gedeckt $\underline{C}$ zu C und c	$\underline{C}$	$\underline{C}$

Um diese Verhältnisse der Register zu einander noch mehr zu erläutern, geben wir in der Tafel E die Stellung der Register mit ihren Etiquetten an der St. Michaels-Orgel selber an.

E. Registerstellen an der Orgel in der St. Michaels-Hofkirche.

I. Manual.	I. Manual.
Nachthorn 4' c zu c.	Principal 8' C zu C
Trias harmonica 2', $1\frac{3}{5}$', $1\frac{1}{3}$', 1'	Nassat minor $5\frac{1}{3}$' G zu C
Terz $\frac{4}{5}$' $\bar{e}$ zu $\bar{c}$	Viola da Gamba 8' C zu C
Terz $1\frac{3}{5}$' e zu $\bar{c}$	Viola pomposa 8' C zu c.
Quint $2\frac{2}{3}$' g—C	Pedal.
Nassat major $2\frac{2}{3}$' g—$\bar{c}$	Nassat major (offen) $10\frac{2}{3}$' G zu C
Octav 4' c zu C.	Bourdon (offen) 16' C zu $\underline{C}$
II. Manual.	Subbass 16' (ged.) $\underline{C}$ zu C und c
Bourdon 4' c zu $\bar{c}$	
Gedackt Bass 8' C zu C	
Flauto 4' c zu C	Flautone 8' C zu C
Gedackt Discant 2' $\bar{c}$ zu $\bar{c}$	
Salicional 2' $\bar{c}$ zu $\bar{c}$.	Pedalcoppel.

Entsprechen diese unantastbaren Principien in ihrer Ausführung nicht der gehegten Erwartung, so liegt die Ursache in der Art ihrer Ausführung.

Selbst der preussische Organist an der neuen Orgel zu Neu-Ruppin, Musikdirector und Regierungscommissär für Orgelbau Christian F. G. Wilcke, der grösste Gegner Voglers, so lange er lebte, konnte nicht umhin, Voglers Verdienste um den wissenschaftlichen Orgelbau anzuerkennen. Siehe Allgem. musikal. Zeitung 1836 Nr. 43pag. 698.

Man hat bei Beurtheilung der Resultate des Voglerschen Orgelbaues auch das Leben und die Wirklichkeit ganz vergessen. Voglers System ist ein ganz neues und Vogler hat nach dieser neuen Erfindung nur eine einzige vollständige Orgel bauen können. Man hat bei der Beurtheilung des Voglerschen Orgelbaues auch die Geschichte aller Erfindungen ganz vergessen. Kennt man denn nicht z. B. die Geschichte der Dampfmaschine?

Es sind weit über 200 Jahre, als Dionys Papin das Modell zur ersten Dampfmaschine und zum ersten Dampfschiff baute. Welch' unermesslicher Unterschied zwischen dem Modelle Papins und unsern jetzigen Dampfmaschinen, die die Welt beherrschen! Ja, die Dampfmaschine von Watt, erst praktisch construirt, wäre wahrscheinlich heute noch auf dem Standpunkte Papins, wenn sich nicht der reiche Engländer Bulton mit Watt verbunden hätte. Kein einziger der grossen Fabrikbesitzer Englands entschloss sich, eine Watt- und Bultonsche Dampfmaschine in seiner Fabrik zu benutzen. Bulton baute aus seinem eigenen Vermögen grossartige Dampfmaschinen, stellte sie in den grossen Brauereien Londons auf eigene Rechnung auf und die Fabrikbesitzer kauften erst nach einem Jahr die Dampfmaschine, da sie sogar mehr geleistet als Bulton versprochen hatte; und das ist nicht eine Orgel, ein Instrument, das für die beschränkten Bedürfnisse wenigstens eines Jahrhunderts ausreicht. Die Dampfmaschine ist ein Weltinstrument, das in unser ganzes technisches und politisches Leben eingreift und die Basis unseres technischen Lebens geworden ist. Wieviele tausende von Dampfmaschinen sind gebaut worden, bis die Dampfmaschine ihren gegenwärtigen Standpunkt erreicht hat! — Das ist ungefähr die Geschichte aller Erfindungen, die sich in's Leben eingebürgert haben.

Die Expansivkraft des Dampfes war es, die Papin vor 200 Jahren zuerst zu technischen Zwecken benutzte, um seine Maschinen statt der Pferde in Bewegung zu setzen, und es ist genau dieselbe Kraft,

welche noch in diesem Augenblicke die Welt erobern hilft: aber wieviele tausend misslungene Versuche mussten die Experimentatoren zur Verzweiflung bringen, wieviele Decennien mussten verfliessen, bis die Expansivkraft des Dampfes bezähmt und geregelt wurde zum Nutzen der Menschheit?

Dass bei jeder Saite mehr oder weniger Aliquottheile zugleich sich vernehmlich machen, hat die alte Praxis der Geiger längst bewiesen, die ihren Bogen bald näher am Stege bald ferner von demselben bewegen.

Wenn wir zwei Hörner, das eine den Grundton, das andere die Quinte, zur selben Zeit anblasen, erscheint die tiefe Octave des Grundtones nicht schwach oder kaum hörbar, sondern mit vollem Klange; aber nur wenn das Horn, das die Quint anbläst, das rechte Piano trifft. Dieselbe Erscheinung tritt bei zwei Hoboen ein, wie diess seit Tartini beobachtet worden ist.

Der geniale, einst so berühmte, nun vergessene Orgelspieler, Orgelbauer, Componist, Hof- und Stadt-Componist zu Lobenstein, Georg Andreas Sorge, hat wahrscheinlich diese Entdeckung noch vor Tartini gemacht, ist aber in Deutschland, wie diess gewöhnlich geschieht, unbeachtet geblieben. Er erzählt in seiner Anweisung zur Stimmung und Temperatur, Hamburg 1744, pag. 40: »Die Natur hat darin ihr liebliches Spiel und weiset, dass bei 2 und 3 auch die Eins (1) noch fehle, damit die Ordnung vollkommen sei. Daher kommt auch, dass die reine Quinte den Ton so vollkommen macht und einen dritten Klang mit sich führt, der fast so stark ist, als ein gelinder Gedackt.« Es ist merkwürdig, dass bis zu unserer Zeit herauf diese akustische Erscheinung, von der sich Jeder, der ein musikalisch entwickeltes Ohr besitzt, leicht überzeugen kann, von einem grossen Theil der Musiker geleugnet werden konnte. Wenn wir z. B. in der neueren Auflage des Gehlerschen Wörterbuches der Physik, den Autor des Artikels über die Voglersche Combination spotten sehen, wo es da ungefähr heisst: »Wenn man eine 16füssige Pfeife und eine Pfeife von $10^2/_3$ Fuss mit einander zugleich erklingen lässt, entsteht ein Gepolter und kein tiefer Ton«, so kann man darüber nur lächeln. Wenn aber ein Musiker den Combinationston als Einbildung erklärt, so wirft diess auf das musikalische Gehör des Musikers kein günstiges Licht.

Vogler dagegen, als er mit der Simplificirung der Orgel in der St. Michaels-Hofkirche in München beschäftigt war, schreibt unterm

12. October 1812 an seinen Grossherzog von Darmstadt unter Anderm über seine neue Erfindung eines donnernden Basses, den er in der St. Michaels-Hofkirche hergestellt hatte. Er bemerkt, wie man auf eine so leichte Weise einen donnernden Untersatz von 32 Fuss herstellen könne. Vogler benutzte dazu einen 16füssigen Bourdon $18,_{63}$ Centimeter breit und $24,_{8}$ Centimeter tief, der im Hintergrunde des Pfeifenwerkes stand, und dazu einen ebenfalls 16füssigen Principal-Bass aus Holz $22,_{3}$ Centimeter breit und 26 Centimeter tief, der in der Fronte der Orgel steht.

Diesen wandelte er zu einer Quinte um, indem er an der hintern Seite der Pfeife in einer Höhe von $2,_{7}$ Metern eine rectanguläre Oeffnung von $6,_{5}$ Centimeter Höhe schnitt. Der 32füssige Ton war wirklich ausgesprochen kräftig, man hörte seinen Donner noch von der Kirche weit in die breite Hauptstrasse hinein.

Die Faltenbälge auf der östlichen Seite des Chores versorgten die Bässe mit Wind bei einer Spannung von 36^{0} oder $8,_{7}$ Centimeter. Die Bälge auf der Westseite des Chores sind für die übrigen Theile der Orgel bestimmt.

Da bei dieser Orgel immer zwei Calcanten nöthig waren und die disponible Summe für die Chormusik, wie überall, dem Chordirector nur spärlich zugemessen war, entschloss sich der damalige Chordirector, der Hofcapellan Schmid, die Orgel so umgestalten zu lassen, dass die gesammte Orgel mit gleicher Windspannung intonirt wurde, also nur ein Calcant nöthig war.

Damit war aber auch die merkwürdige Wirkung des akustischen 32 Fusses zum Theil zu Grabe getragen. Man sieht aus allem diesen, dass, wenn man mit dem Grundton eine Quinte zugleich ertönen lässt, entweder ein Gepolter entstehen kann, wie es im Gehler steht, oder ein mächtiger musikalischer 32füssiger Ton. Bei allen diesen Combinationen kommt es also nicht allein auf das »Was«, sondern vorzüglich dabei auf das »Wie« an.

In der Orgel zu Perleberg mit 36 Stimmen hat Tob. Turley im Pedal zum $10^{2}/_{3}$ Fuss noch eine Terz $6^{2}/_{5}$ Fuss und Wilke, der grösste Gegner Voglers im Orgelbaufache, hat die Orgel geprüft und sie sogar als Muster hingestellt.

Auch E. F. Walker hat z. B. in seiner im Jahre 1862 zu Boston in Nordamerika aufgestellten Concertorgel zwei Quinten $5^{1}/_{3}$ Fuss, $2^{2}/_{3}$ Fuss, dazu Terz $3^{1}/_{5}$ Fuss gebraucht.

Unsere Orgelbaukunst war bis zu Voglers Zeiten die reinste Empirie und ist sie zum Theil noch. Die Orgelpfeifen werden nach Schablonen zugeschnitten, zusammengelöthet oder geleimt. Bei Zinnpfeifen lässt sich noch am Kern und den Labien nachhelfen, bei den Holzpfeifen, sind sie einmal zusammengeleimt, ist jede Nachhilfe von geringem oder gar keinem Nutzen, bei den tiefsten Pfeifen des 32 oder 16 Fuss versuchte man noch durch Veränderung der Stellung der Vorschläge eine bessere Intonation hervorzubringen; allein bei solchen tiefen Tönen, wo die Schwingungen so langsam erfolgen, dass der kleinste Wechsel, die geringste Veränderung in der die Labien treffenden strömenden Luftschicht dem Ohre bemerklich wird, nützen sehr häufig alle diese Versuche nicht viel.

Selten habe ich eine Orgel z. B. von 16 Fuss getroffen im Pedale mit vollkommen gleichförmiger Scala. Hier fehlt gewöhnlich dem einen oder andern Ton Kraft oder Deutlichkeit in Bezug auf die übrigen Pedaltöne. Die Orgelbauer geben dann gewöhnlich der Anlage der Kirche die Schuld.

Da heisst es gewöhnlich: »Ja stellen Sie sich einmal an diese Seite, da werden Sie den Ton ganz genau und deutlich hören« und dergleichen mehr, während unter hundertmal nicht einmal das Local, sondern die Structur der Holzpfeifen die Schuld trägt.

Noch fehlt es uns an einer Physiologie des Pfeifentones. Zu der Frage, die Vogler an jede Pfeife stellt: »Was wirkst du für dich allein? Was wirkst du in Verbindung mit anderen?« wäre noch die dritte Frage zu stellen: »Wie müssten drei Pfeifen wirken unter sich und in Verbindung mit anderen?«

Wir würden dann des beinahe durchweg empirischen Wustes von Pfeifen los, aus welchen unsere grössten älteren Orgeln bestehen. Wozu die vielen Pfeifen, die ihrem Klange, ihrem Toncharakter gemäss so nahe verwandt sind, dass selbst ein feingebildetes, geübtes Ohr, das nicht absichtlich beide Register miteinander vergleicht, einen charakteristischen Unterschied nur schwer herauszufinden im Stande ist?

Wozu denn alle die 60—100 Register selbst beim protestantischen Gottesdienst?

Beim katholischen Gottesdienste kommen sie noch viel weniger zur Geltung.

Nur bei den höchsten Festen, wo der fungirende Bischof vor dem Altare angekleidet wird, kann der Organist überhaupt seine Kunst entwickeln; sonst hängt die Dauer seiner Präludien von der Dauer eines Theiles der Functionen des Priesters am Altare ab.

Ist z. B. der katholische Priester mit der Säuberung und Bedeckung des Kelches fertig, so muss der Organist auch seine Präludien schliessen.

Das Postludium am Ende des Gottesdienstes hört auf, wenn der Priester in der Sakristei verschwunden ist.

Wenn an höchsten Festen ein Bischof celebrirt, wenn der Bischof oder Abt am Altare ausgekleidet wird, dann ist dem Organisten Raum gegeben, sich in seinem ganzen Können zu zeigen.

Als ich in einer Münchener Zeitung über die Verstümmelung und Vernachlässigung der Orgel bei St. Peter klagte, erhielt ich von einem Orgelbauer die Antwort: »Vogler baute eine Concert-Orgel, die Niemand spielen konnte.«

Die Antwort war in ihrer Art ganz richtig.

Die Kirche hat keine Concertorgel nöthig, und spielen konnte sie ebenfalls keiner unserer Organisten mit einem so knappen Gehalte.

Für einen genialen gewandten Organisten sind in der That nur wenige, aber in ihrer Charakteristik entschiedene Stimmen vonnöthen. Der Orgelspieler Vogler hat eine seiner simplificirten Orgeldispositionen geschaffen, die alles enthält, was durch eine Zusammenstellung von Orgelpfeifen als höchster Effekt erwartet werden kann.

Vogler hatte in dieser Disposition, die er Pantaulion nennt, alle Stimmen vereint, die sich durch einen besondern Charakter auszeichnen, deren übrigens nur wenige sind. (Siehe Tafel F.)

Voglers Pantaulion besitzt fünf Manuale. Die untersten zwei bilden die volle Orgel. Das unterste Manual enthält weite Mensuren der vollen Orgel, das zweite die Stimmen mit enger Mensur, wie bei der ursprünglichen Disposition der Orgel zu St. Peter in München, das dritte Manual enthält die Zungenstimmen mit Gazeschweller, das vierte die Saiteninstrumente mit Tremulant, das fünfte die Flötenstimmen.

Diese Manuale enthalten die ganze Tonfarbenwelt der Orgel.

Es gibt für Vogler nur acht Tonfarben:

Posaune,
Serpent,
Bassethorn,
Viola da Gamba 16,
8,

Violini,
Salicional.

F. Pantaulion (Organum omnium vocum) zu fünf Manualen.

Pedale: Von C bis h.	Manuale: Bass von C bis h.	Manuale: Discant von c bis c.	Pedale: Von C bis h.
	V.	V.	
Gemshorn 4, c zu C.	Gemshorn 4, c zu C.	Flauto piccolo 1, c zu c.	Flauto 1, c zu C.
Spitzflöte 8, C zu C.	Spitzflöte 8, C zu C.	Flauto traverso 2, c zu c.	Flauto 2, c zu C.
	IV.	IV.	
	†(Tremulant.)	Salicional 2, c zu c.	
Viola da Gamba 8, C zu C.	Viola da Gamba 8, C zu C.	Viola da Gamba 2, c zu c.	Viola da Gamba 2, c zu C.
Viola da Gamba 16, C zu C.	Viola da Gamba 12, F zu F.	Viola da Gamba 4, c zu c.	Viola da Gamba 4, c zu C.
	III.	III.	
Bassethorn 8, C zu C.	Bassethorn 8, C zu C.	Oboe 2, c zu c.	Oboe 2, c zu C.
Serpent 16, C zu C.	Serpent 12, F zu F.	Vox humana 4, c zu c.	Vox humana 4, c zu C.
Posaun 32, C zu C.	Posaun 12, F zu f.	Posaun 8, C zu C.	Posaun 8, C zu C.
	II.		
	Quint 1 1/3, g zu C.		
	Terz 1 3/5, e zu c.		
	Principal 4, c zu C.		
Nassat minor 5 1/3, G zu C.	Nassat minor 5 1/3, G zu C.		Quint 1 1/3, g zu C.
Principal 16, C zu C.	*Principal 12, F zu F.		Principal 4, c zu C.
	I.		
	Terz 1 3/5, e zu C.		
	Principal 2, c zu C.		
	Quint 2 2/3, g zu C.		
	Terz 1 3/5, e zu c.		
*Principal 8, C zu C.	*Principal 8, C zu C.		Principal 2, c zu C.
Nassat major 10 2/3, G zu C.	Nassat major G zu c.		Quint 2 2/3, g zu C.
NB. (Quinta maxima 21 1/3 G zu C.)			
*Principal 32, C zu C.	Principal 12, F zu f.		Principal 8, C zu C.

* Von Holz. † Nebenzug. * Von Holz.

Das oberste Manual enthält nur Spitzflöte und Gemshorn.

Die Manuale sind wieder in zwei Hälften getheilt; und so erhalten dieselben Register der oberen Hälfte des Manuales verschiedene Namen. So wird das Serpent in der zweiten Hälfte des Manuales zur Vox humana; das Bassethorn zur Oboe, die Spitzflöte zum Flauto traverso, das Gemshorn zum Flauto piccolo.

Alle diese Stimmen sind in ihrer tiefen Octave in die tiefe Hälfte des Pedals geführt.

Ebenso ist der höchste Theil des Registers in den höchsten Theil des Pedals gesetzt. Diese Stimmen, welche die erste Columne des Schemas enthält, können auch in den Manualen durch eigene Registerzüge gebraucht werden.

Für die zwei vollen Werke finden sich im Pedal:

Principal 32'
Quinta maxima 21 $^1/_3$'
Nassat 10 $^2/_3$'
Principal 8'.

Zum zweiten Hauptmanuale Principal 16'
Nassat minor 5 $^1/_3$'.

Das ganze Werk ist in einem Kasten von dicken Brettern eingeschlossen mit einem Dachschweller. Dazu kommt der Gazeschweller für die Zungenwerke, endlich der Compositionsschweller.

Dass hier einem eigentlichen Orgelvirtuosen, der selbst Componist sein soll, alle möglichen Farbennüancen zu Gebote stehen, lässt sich wohl einsehen; aber wo findet sich der Organist, wenn er auch die Gabe dazu hätte, das Verständniss für ein solches Werk sich anzueignen, der wenig oder gar keinen Lohn für seine Kunst forderte? Da finden sich eher Organisten für unsere Orgeln mit 100 Registern, als für eine Voglersche Orgel.

Selbst in den protestantischen Kirchen, in welchen die Orgel weit mehr zur Herrschaft gelangen kann, als in katholischen Kirchen, ist eine verhältnissmässig geringe Anzahl von charakterisirenden Pfeifen nothwendig.

Die simplificirten Orgeln hatten beinahe alle dasselbe Schicksal. Wenn sie Vogler spielte, war Alles entzückt — kam ein Organist, der die gewöhnlichen Orgeln zu spielen gewohnt war, so kamen, wenn der erste Reiz vorbei war, immer dieselben Klagen über Schwierigkeit beim Gebrauch der Orgel und über den Mangel an Kraft. Der einzige Organist, der diese simplificirte Orgel zu spielen

verstand, war der Freund und Amanuensis unsers Voglers in München, der Organist an der St. Michaels-Hofkirche, Caspar Ett. Als der Organist an der simplificirten Orgel im protestantischen Hofbethause sich gegen Ett gleichfalls beklagte, dass es seiner Orgel an Kraft fehlte, spielte ihm Ett die Orgel vor und der Organist rief erstaunt: »Wer hätte das geglaubt, dass die Orgel solche Kraft besässe!«

Die Stärke einer Orgel rechnet man gewöhnlich nach der Grösse und Zahl der Registerpfeifen. Je mehr Stimmen oder Register man anzieht, d. i. hinzufügt, desto stärker wird natürlich der Ton der Orgel.

Vogler zog Stimmen nach ihrem akustischen Verhältnisse an und erreichte damit dieselbe Stärke als eine Orgel mit der doppelten Registerzahl.

Die Organisten ruhten nicht, bis ihre alten Orgeln wieder hergestellt und auf ihren alten Zustand zurück gebracht und bis sie ihre alten Register wieder erhalten hatten.

So beklagte sich der Organist der protestantischen Kirche in Wien: »Selbst meine Lieblingsflöte ist nun fort.« Vogler hatte die gedeckte Flöte in ein Quintregister umgewandelt.

Vogler antwortete lächelnd: »Ihre Flöte ist ja in der Orgel.« Vogler spielte nun die Choralmelodie zu seiner contrapunktischen Begleitung eine Quinte tiefer, da war sie freilich darin, aber nicht, wie sie der alltägliche Organist brauchen konnte.

Die Berliner Marien-Orgel hat 28 Jahre gedient; auch sie wurde wieder in ihre ursprüngliche Gestalt zurückgeführt (1829).

Im Jahre 1813 erhielt der Orgelbauer Abt Voglers, Rainer, von der protestantischen Kirchenverwaltung in Wien den Auftrag, die simplificirte Orgel wieder in den frühern Zustand zurückzuversetzen, da ein gewöhnlicher Organist die simplificirte Orgel nicht zu spielen vermöge.

Die Orgeln, nach Voglers Simplifications-System erbaut, existiren desshalb ihrem Wesen nach nur mehr in München, ein Verdienst Caspar Etts, der sie gegen alle Anfechtungen rettete.

Wie sehr sich Vogler für die Ausbreitung seines Systems bemühte, bezeugen die unternommenen Umbauten vieler Orgeln.

Vogler hat in der grossen Fabrikstadt Norköpping, an einer Bucht im Baltischen Meer, die Orgel in der Hauptkirche nach seinem System ganz umgeschaffen, sowie andere Orgeln simplificirt. Bekannt

wurde sein System erst im Jahre 1799 durch Sonnleithner, der in Kopenhagen Voglers Bekanntschaft machte.

Vogler begab sich von Stockholm nach Dänemark, wo er am Hofe, vom König von Schweden empfohlen, mit dem freundlichsten Entgegenkommen aufgenommen wurde. Da simplificirte er zwei Orgeln während acht Tagen und schuf die Orgel im Lustschloss des Königs, Fredrichsborg, in drei Stunden nach seinem Systeme um. Die Orgel war 1614 erbaut und hatte keine Mixtur.

Vogler ging nun nach Berlin, von dem König von Dänemark an den König von Preussen auf das Wärmste empfohlen. Auch da erwarb er sich durch sein Clavier- und Orgelspiel die Bewunderung des Hofes. Man interessirte sich für sein originelles System und die Orgel in der St. Marienkirche wurde ihm zur Ausführung seines Simplifications-Systems überlassen. Nach Vollendung der Umschaffung der Orgel gab er von der Wirkung seines Systems durch ein grosses Orgelconcert in Anwesenheit des Hofes Zeugniss.

Bei der Umschaffung der St. Marien-Orgel hatte Vogler viele Pfeifen entfernt, die zur Wirkung seiner simplificirten Orgel unnöthig waren. Er benützte diese Pfeifen zur Errichtung einer neuen Orgel in der katholischen Hedwigskirche, die er auf seine Kosten vollendete und die auch heute noch mit geringen Abänderungen besteht.

Durch die Ehrenbezeugungen des Hofes erwuchsen ihm viele Neider in Berlin, die ihn bezichtigten, er habe die aus der Marienkirche entfernten Orgelpfeifen gestohlen. Ein öffentliches Zeugniss der Kirchenverwaltung vernichtete diese wohl lächerliche Beschuldigung.

Zu gleicher Zeit hat er auch die Orgel in Schweidnitz umgebaut.

Durch das Voglersche Orgelconcert und die Wirkung seiner Register-Disposition war der König entzückt, und es wurde ihm auf directen Befehl des Königs die Erbauung einer neuen grossen Orgel in der Kirche zu Neu-Ruppin am Ruppiner See übertragen. Der Bau wurde 1803 begonnen, durch den berühmten Orgelbauer Buckholtz ausgeführt, und 1807 vollendet. In diese Orgel setzte Vogler den ersten Posaunenbass mit durchschlagenden Zungen.

Vogler ging nun von Berlin nach Wien, von da 1805 nach Salzburg, wo er die Orgel in der St. Peterskirche simplificirte. Da gab er vor seinem Abschied ein grosses Orgelconcert bei überfüllter Kirche.

Sein nächster Weg war nun nach München. Hier hielt er Vorlesungen über sein Simplifications-System, und die Königin veranlasste ihn, die Orgel im churfürstlichen protestantischen Hof-Bethause nach seinem System umzuschaffen. Der Orgelbauer Carl Frosch, der 1801 die Orgel neu erbaut hatte, besorgte auch die Umschaffung. Nach vollendeter Arbeit fand das Prüfungs-Concert am Mittwoch den 25. September 1805 statt. Am Sonnabend den 29. März und Montag den 31. März 1806 gab er sein Polymelisches Orgelconcert, unterstützt von 80 Sängern. Der Hof und der Minister, die sich sehr für sein Orgel-Simplifications-System interessirten, veranlassten, dass in der St. Peters-Pfarrkirche, da das Kirchenvermögen sich damals noch in den Händen der Regierung befand, die alte Orgel abgebrochen wurde, und Vogler dafür eine ganz neue Orgel erbauen sollte. Der Orgelbauer Carl Frosch begann den Bau im Jahre 1806 und vollendete ihn 1809. Drei Orgelconcerte, denen auch der Hof beiwohnte, gaben den Münchnern eine Probe von der Wirkung des Voglerschen Simplifications-Systems. Vogler simplificirte daneben noch die Orgel der Hieronymitanerkirche am Lehel und die Orgel in der ehemaligen Spitalkirche zum heiligen Geist. Im Jahre 1812 simplificirte er auch die Orgel in der St. Michaels-Hofkirche, die vor etwa 100 Jahren vom Orgelbauer Fux in Donauwörth erbaut worden. Die Umschaffung sollte blos temporär sein, weil er da seine letzte Idee, die Vollendung seines Simplifications-Systems, sein Triorganon, aufstellen wollte, eine Orgel, die von einem Organisten, aber auch von drei Organisten zu gleicher Zeit, gespielt werden konnte. Von dem Schicksal des Werkes und dass keine Spur von dem berühmten Werk mehr vorhanden, war schon früher die Rede.

Im Jahre 1813 machte er seine letzte Reise nach Wien, gab dort einige Concerte auf der Orgel in der protestantischen Kirche, zu deren Simplification er Mittel und Wege fand. So hat Vogler seine Simplifications-Arbeiten beinahe bis zu seinem Lebens-Ende fortgesetzt.

Da sein Orchestrion verloren gegangen, so erbaute er in Darmstadt ein neues Orchestrion, dem er den Namen Mikropan gab. Er veranstaltete darauf mehrere Concerte; die Vollendung wurde jedoch durch Voglers Tod unterbrochen.

Als nach dem Tode Voglers sein letztes Orchestrion (Mikropan) mit seinem Hinterlass vom Grossherzog gekauft wurde, berieth sich

Letzterer mit dem berühmten Darmstädter Cantor und Organisten Rinck über die Verwendung desselben.

Da Rinck dem Hofe die Erklärung gab, dass das Instrument ohne vieles Studium und monatlange Uebung nicht gespielt werden könne, so behielt es der Darmstädtische Hof, wo es noch als historisches Denkmal nebst Voglers Organochordion aufbewahrt wird.

Jetzt ist ein vollkommener Umschwung im Orgelbau eingetreten. Concertorgeln, die Vogler in Deutschland einführen wollte, werden jetzt im grössten Maasstabe mit allen möglichen Hilfsmitteln der gegenwärtigen mechanischen Kunst selbst in den Kirchen eingeführt.

Was uns die Zeit seit Voglers Tode in der Orgel-Disposition an Verbesserungen im Pfeifenwerke gebracht hat, ist von geringer Bedeutung. Ich will hier nur des sogenannten Keraulophon erwähnen, das der berühmteste Orgelbauer seiner Zeit, Will. Hill, durch Zufall erfand. Es fiel ihm eine Principalpfeife von der Höhe der Orgel herab auf einen in die Höhe stehenden Nagel und dieser durchbohrte die Pfeife an ihrem obern Ende; die Pfeife, wieder aufgestellt, hatte durch das Loch einen Ton erhalten, der zwischen einem schwach intonirten Zungenwerke und einer Gamba stand. Er stellte nun nach vielfältigen Versuchen ein ganzes Register dieser Pfeifen her und erhielt dadurch sein Keraulophon.

Hill schnitt einen Schlitz in den obern Theil der Zungenpfeife und schob eine dichtanliegende, verschiebbare Hülse oder Röhre über das Ende der Pfeife den Schlitz bedeckend. In diese bewegliche Hülse schnitt er gleichfalls eine runde Oeffnung und brachte durch Verschiebung der Hülse die Pfeife zur Stimmung und zur Ansprache; der schwirrende Ton der Pfeife wird durch den Rohrschieber noch erhöht.

Der Orgelbauer Zimmermann in München setzte das Register zuerst in die bayerischen Orgeln.

Dagegen hat die Mechanik des Orgelbaues ausserordentliche Fortschritte gemacht. Am schnellsten verbreitete sich der sogenannte pneumatische Hebel. Seine Erfindung stammt schon aus dem Jahre 1824. Es ist der englische Orgelbauer Joseph Booth von Wakefield, der die Orgel in Attercliffe baute und den durchgehenden 16 Fuss aus Holz auf sein Manual setzen wollte. Booth construirte für die tiefen Pfeifen eine Neben-Windlade, setzte unter jedes Ventil einen kleinen kreisförmigen Balg, der sich nach unten öffnete und bei seinem Absteigen das Ventil der Pfeife mit herabzog. Aus den

Pfeifenkesseln der Hauptmanual-Windlade, zu welchen die Pfeifen gehörten, wurde der Wind im Conducte in den kleinen Blasebalg geleitet.

Zur eigentlichen Vollendung wurde sie jedoch durch den Orgelbauer Barker gebracht, der das Princip auf die gesammte Orgel anwendete und so demselben seine grosse Bedeutung gab, obwohl sich schon W. Hill einer Art pneumatischen Hebels bediente, der z. B. die Hämmer des grossen Glockenspiel-Registers in seiner Orgel zu Birmingham hob. Auch hatte er neben der linken Seite des Untermanuals eine eigene Tastatur angebracht, vermittelst deren das Pedal auch mit der linken Hand gespielt werden konnte. In England kam indessen seine Erfindung nicht zur eigentlichen Ausführung. Barker hatte eine grosse Orgel im Norden von England gebaut, ich weiss nicht mehr ob in York oder einer andern Stadt, und arbeitete noch unvorsichtiger Weise bei Nacht an der obern Etage der Orgel. Da fiel unglücklicherweise die brennende Kerze von seinem Leuchter in die Orgel hinab in das Abstractenwerk, und ehe der Orgelbauer in die Orgel hinabsteigen konnte, war dasselbe in Brand gerathen und in Kurzem stand die ganze Orgel in Flammen. Für Barker war in England des Bleibens nicht mehr: er ging nach Paris. Hier wurde der pneumatische Hebel mit offenen Armen empfangen und zuerst 1841 in der grossen Orgel zu St. Denis angewendet.*)

*) Diese Orgel war bekanntlich das erste Werk von Cavaillé-Coll, der mit Aufwendung seines ganzen Genies daran arbeitete und sein Hauptaugenmerk darauf richtete, dem Instrument grosse Kraft und Fülle zu verleihen. Diess brachte mit sich, dass er den Winddruck bedeutend steigern musste, wodurch jedoch die Tractur dermassen erschwert wurde, dass die Orgel kaum spielbar war. Cavaillé-Coll hatte lange gesucht, diesem Uebelstande abzuhelfen, aber alle Experimente blieben erfolglos. So war das Jahr 1839 herangekommen und mit ihm auch die Zeit, wo er sein Werk einer Prüfungs-Commission vorführen sollte. So, wie die Orgel aber damals war, hätte sie ein Organist nur mit grösster Mühe spielen können. Da kam Barker nach Frankreich und suchte um ein Patent für seinen pneumatischen Hebel nach. Cavaillé-Coll beeilte sich, mit dem Erfinder in Verbindung zu treten, und beide arbeiteten nun gemeinschaftlich an der weiteren Vervollkommnung und praktischen Anwendung desselben. Das Resultat war über alles Erwarten; die Orgel von St. Dénis spielte sich so leicht wie ein Clavier, und alle Fachleute waren Angesichts dieses Werkes darüber einig, dass mit der Barkerschen Erfindung eine neue, glänzende Epoche für den Orgelbau angebrochen sei. Kurze Zeit darauf trat das Haus Daublaine-Callinet ebenfalls mit Barker in Verbindung, kaufte ihm sein Patent ab und nahm ihn als Werkführer auf. Unter Barkers Leitung wurde dann die grosse Orgel von St. Eustache gebaut.

Allein für grosse Entfernungen des Spieltisches war auch hier die Pneumatik nicht mehr sicher ausreichend. Man benutzte statt der langen Abstracten nun die Magnet-Elektricität. Der Spieltisch kann natürlich jetzt in jede beliebige Entfernung von der Orgel gesetzt werden, und selbst in eine andere Stadt. Ein Cable, ein Strang aus isolirten Drähten zusammengesetzt, läuft vom Spieltisch aus zur Orgel, die man hinsetzen kann, wo sich eben passender Raum für dieselbe findet.

Statt aller Abstracten läuft z. B. in der St. Michaelskirche zu Cornhill, London, vom Spieltisch verdeckt ein Cable von drei oder zwei Centimeter Dicke, das 336 isolirte Drähte enthält, nach der 30 Fuss entfernten Orgel, die 37 Register enthält und sieben Compositions-Pedale. Es ist vorzüglich der Orgelbauer Bryceson, der unsere elektrische Orgel baute.

Die erste elektrische Orgel in England war im Operntheater der Königin errichtet. Die Orgel selbst stand natürlich hinter den Coulissen. Der Organist sass dagegen 50 Fuss entfernt im Orchester neben dem Musikdirector. Sie wurde am 28. Mai 1868 öffentlich gespielt.

Eine andere Erfindung, um eine elektrische Batterie zu entbehren, stammt vom gegenwärtig berühmtesten Orgelbauer in England, Henry Willis — das Röhren-Uebertragungs-System. Es gründet sich diess auf die von Joseph Booth gemachte Erfindung, von der wir oben gesprochen.

Die Abstracten sind natürlich da nicht mehr nöthig, so dass bei der Anwendung der beiden neuen Bewegungs-Systeme, der Magnet-Elektricität und des Röhrensystems, der Ausdehnung, Vergrösserung und Placirung der Orgeln beinahe keine Grenze mehr gesetzt ist.

Wenn die Abstracten in der grossen Orgel von William Hill in der Stadthalle von Birmingham, bei welcher die Manuale an der Fronte der Orgel selbst angebracht sind, in eine Reihe aneinander gelegt 4½ englische Meilen, 6560 Meter oder nahezu eine deutsche Meile zu 7420,435 Meter gerechnet, betragen, so ist jetzt der Spieltisch von der Orgel 30, 40, 50, 60 Fuss entfernt und, wie wir gesehen, die Tasten der grössten Orgeln spielen sich dabei so leicht wie ein moderner Flügel bei augenblicklicher Ansprache des Tones. Das Alles ist indessen zum grössten Theil nur möglich durch einen

neuen Fortschritt im Orgelbau. Er betrifft die Herstellung comprimirter Luft (gespannten Windes) von beinahe jedem beliebigen Grade der Spannung. So hat der schon öfter gerühmte Orgelbauer Will. Hill in der berühmten Orgel in der Stadthalle zu Birmingham bereits vor mehr als einem halben Jahrhundert seine Tuba mirabilis mit dem Drucke einer Wassersäule von 28 Centimeter, 111 Graden, mit gewöhnlichen Orgelbälgen intonirt, bis man endlich zu Dampfmaschinen seine Zuflucht genommen.

So liefern der Orgel von Heinr. Willis in dem Alexandra-Palast in London zwei Dampfmaschinen den nöthigen Wind. Die eine von 24 Pferdekräften füllt zwei Bälge mit Luft von gewöhnlicher Spannung zu 36°. Die zweite Dampfmaschine von 8 Pferdekräften drückt auf jener Seite die Luft zusammen und erzeugt zugleich auf der andern Seite der Pistons ein sogenanntes Vacuum. Die comprimirte Luft zieht die sogenannten Register an, das Vacuum stösst sie wieder zurück. Die Ventile der Pedale werden durch die von Watts patentirten Rohrconducte geöffnet. Wer aber in's Innere der Orgel tritt, sieht nichts mehr von Registerstangen, Wellen, Wippen, Winkelhaken, Schiebern; die Orgel hat vier Manuale, ein Solomanual, eine Schwellorgel; die Manuale und zwei Pedale 88 klingende Stimmen, 15 Hilfsklappen, 61 Tasten, die Pedale 32 wie die Voglerschen Orgeln.

Hill hatte bereits statt der Registerstangen und Knöpfe Tasten neben den Manualen; die Berührung eines solchen Tastens ist hinreichend, um die Register erklingen und wieder verstummen zu lassen.

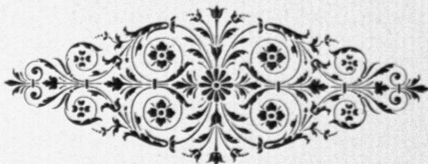
Wären unserm Vogler so gewaltige Hilfsmittel der neuesten Orgelmechanik zu Gebote gestanden, welches weite Feld hätte sich seinem combinatorischen Sinn erschlossen!

Es liegt in der Natur der Sache, dass Menschen, die ihre Ideen, ihre Fertigkeit der Hände durch ein halbes Leben in eine bestimmte Form hineingearbeitet haben, schwer zu bewegen sind, diese ihre geistige und technische Individualität in eine andere Form hineinzuarbeiten. Vogler fand nur wenige Orgelbauer, die mit ganzer Seele bereit waren, seine Ideen auszuführen. Vorher hatte er sich z. B. in München alle Orgelbauer zu Feinden gemacht und immer gerade die ungeschicktesten Orgelbauer waren es, die alle seine Pläne hintertrieben und ihn eigentlich pecuniär ruinirten. Ich hatte 20 Jahre nöthig, um unsere Orgelbauer im Kreise der kgl. Regierung

von Oberbayern zu nöthigen, in unsere Kirchenorgeln statt der kurzen Octave, welcher in der Tiefe die vier Töne Cis, Dis, Eis, Gis fehlten, die natürliche Octave anzufertigen, und dreissig Jahre, um die Orgelbauer zu zwingen, statt des Pedals von 18 Tönen, ein Pedal von 27 Tönen herzustellen. Es gehört aber auch eine gewisse Stimmung der Zeit dazu, um einer Erfindung, einer Idee Eingang zu verschaffen.

Napoleon I. lachte über den Idealisten, der ihm anbot, seine Meerschiffe durch Dampf zu bewegen.

Jetzt neigt sich die allgemeine musikalische Zeitrichtung wieder der Entwicklung der Orgel zu. Bei dieser Stimmung findet der geniale Orgelbauer den fruchtbarsten Boden. Gerade bei dieser musikalischen Witterung sind es die Engländer und Amerikaner, die vor der Ausführung selbst des riesigsten Problems nie zurückschrecken, wenn die Ausführung nur einigermassen einen Erfolg verspricht.



VOGLER'S TONMAASS.



Das genaue Verhältniss zweier Gegenstände, hier zweier Töne gegeneinander, lässt sich nur durch Zahlen ausdrücken. Die genaue Bestimmung der Verhältnisse der musikalischen Töne einer Scala fällt desshalb in's Gebiet der Rechenkunst.

Seit Musik existirt und forschende Geister sich aus dem Volke herausgebildet haben, wandte sich ihr forschender Geist auch auf die wissenschaftliche Bestimmung der Töne.

Die früh ausgebildete Arithmetik und Geometrie gaben dem Forscher hinreichende Mittel zu Versuchen, das Verhältniss der Töne zu einander zu bestimmen; die Weise, durch die man zur Bestimmung der Verhältnisse der musikalischen Töne zu einander gelangte, war ausserordentlich verschieden. Man benützte arithmetische, geometrische Rationen, Proportionen; arithmetische, geometrische, harmonische Progressionen Die verschiedenen Rationen hatten die weitläufigsten lateinischen Namen.

So haben wir ein Beispiel noch aus dem 18. Jahrhunderte, in welchem die einzelnen Töne zu einander mit ihren canonischen lateinischen Namen bezeichnet sind:

C : Cis = 25 : 24		Superparticulari sesqui vigesima quarta
C : D = 9 : 8		Superparticulari sesqui octava
D : Dis = 16 : 15		Superparticulari sesqui decima quinta
D : E = 10 : 9		Superparticulari sesqui nona
C : Dis = 6 : 5		Superparticulari sesqui sexta
C : E = 5 : 4		Superparticulari sesqui quinta
C : F = 4 : 3		Superparticulari sesqui tertia
C : Fis = 45 : 32	In Ratione	Supertredecim partiente trigesimas secundas
E : B = 64 : 45		Supernovemdecim partiente quadragesimas quintas
C : G = 3 : 2		Superparticulari sesqui altera
E : c = 8 : 5		Supertripartiente quintas
C : A = 5 : 3		Superbipartiente tertias
C : B = 9 : 5		Superquadrapartiente quintas
C : H = 15 : 8		Superseptupartiente octavas
C : c = 2 : 1		Multiplici wie 4 : 2, 8 : 4 etc.
C : C = 1 : 1		Aequalitatis wie 2 : 2, 6 : 6 etc.

Man addirte (canonisch) kleine Intervalle, um grosse zu erhalten, und subtrahirte (canonisch) kleine Intervalle von grössern. So haben die mittelalterlichen Musikschriftsteller zwei ganze Töne (canonisch) zusammen addirt und erhielten da den Ditonus, die ganze Terz, jetzt die grosse Terz. Aber auch drei reine Quinten zusammen addirt (canonisch) gaben den Ditonus. Dieser Ditonus war aber als grosse Terz viel zu gross und galt desshalb als Dissonanz, bis endlich Zarlino gegen Mitte des 16. Jahrhunderts die grosse Terz 5 : 4 richtig bestimmte und bewies, dass sie ein Wohlklang sei.

So entstand eine arithmetisch benannte Scala, wobei ein Ton zum andern sein genaues Verhältniss ausgerechnet erhielt. Wie sich aber die Töne der Scala einheitlich in ihrer steten Beziehung zum Ganzen verhielten, das war durch diese Verhältnisse noch nicht dargethan.

Vogler erklärte mit seiner ihm eigenen Entschiedenheit, dass diese arithmethische Eintheilung der Octave weder für unsern Gesang, noch weniger für die Harmonie irgend mehr rationelle Anhaltspunkte biete. So wurde von den Canonikern die Quarte, das Diatesseron, weil sie am leichtesten durch die arithmetische Theilung der Octave entstand, als der höchste Wohlklang erklärt, was die ersten harmonischen Experimentatoren veranlasste, die Quarte auch für den ersten harmonischen Wohlklang zu erklären.

Vogler nahm desshalb wieder zu der Saite seine Zuflucht, um durch sein Instrument dem musikalischen Schüler auf einmal ein ganzes melodisch-harmonisches Tonwerkzeug im ganzen Umfange der Scala vor Augen zu legen — das sollte sein Tonmaass, sein Octachord leisten, im Gegensatze zu dem alten gewöhnlichen Monochorde.

Man hatte im Alterthum und Mittelalter kein anderes Mittel, die Töne der Scala und ihre Verhältnisse zu einander hörbar zu machen, als eine gespannte tönende Saite, und sie war es, welche die canonische Rechnung in's Leben führte.

Man spannte über ein längliches schmales Kästchen (die obere Decke ist ein Resonanzboden) oder auch blos über ein langes Brettchen eine lange Saite über zwei feste nach innen zu vertikal abgeschnittene Stege, Stimmstock und Sattel genannt, von welchen der eine, der Stimmstock, den Stimmnagel, der andere, der Sattel, den Anhängstift enthält, zwei Stege, die etwa mit ihren innern vertikalen Flächen 60 oder 70, oder auch 100 Centimeter auseinander

stehen, so dass die freie schwingende Saite 60 oder 70, oder auch 100 Centimeter lang ist.

Der Theil des Resonanzbodens oder des Brettchens unter der Saite ist 60, 70 bis 100 Centimeter lang und wird in eine grosse Zahl von Unterabtheilungen bis zu 1000 Theilen eingetheilt.

Ein vertikal abgeschnittener beweglicher Steg, Läufer genannt, der dicht an die Saite reicht, wird auf der untern Eintheilung nach Bedürfniss hin und her geschoben und misst so die verlangten Theile der Saite ab.

Alle diese einzelnen Theile der Scala sind nur ein Theil eines Ganzen, dessen Theile sie sind. Die Verbindung einzelner dieser Theile bringt immer wieder das Ganze hervor. Diese verlieren sich desshalb im Ganzen, nämlich der Octave. Mit ihnen wäre der eigentliche Gesang abgeschlossen, zum Stillstande gebracht. Kein Sänger, melodisch singend, singt eines dieser berechneten Intervalle vollkommen rein. Denn alle Rechnungen der Canoniker, alle diese Zahlenangaben haben mit der eigentlichen Musik nichts zu thun. Es sind, wie schon gesagt, blosse Versuche, für unsere musikalischen Intervalle feste Anhaltspunkte durch die Rechnung zu erhalten. Ich habe dabei vorzüglich unsere diatonische Scala im Auge. Die Scalen der Chinesen, des Orients überhaupt, sind viel reicher als unsere diatonische Scala, und desshalb allein wird es nothwendig, das Monochord in recht viele Theile abzutheilen.

Beinahe in jeder Abhandlung des Mittelalters, die über Musik handelt, ist vorn oder am Ende ein solches Monochord, einfach Canon genannt, abgebildet.

Allein bei einem solchen Monochord, Einsaite, lässt sich immer nur ein Ton abmessen; bis der Läufer richtig gestellt wird, hat der Schüler den vorausgehenden Ton wieder vergessen. Man hat später zwei, drei Saiten neben einander gespannt — immer lässt sich die eigentliche Scala dem Gehöre nur stückweise vor's Ohr bringen — die ganze Scala konnte dem Ohre nie vorgeführt werden.

Für den Anfänger bleibt das Instrument immer eine höchst unvollkommene Beihilfe und es wird desshalb in den neuesten Zeiten nur mehr höchst selten und nur von den Canonikern benützt, um die hundertfach verschiedenen Rechnungsexempel der Canoniker zu prüfen und zu vergleichen.

Diesen Mangel wohl fühlend, erfand sich der Causalitäts-Musiker Vogler ein Instrument, das nicht nur allen diesen Mängeln abhalf,

sondern dem musikalischen Forscher ein höchst interessantes Instrument bot, um alle die musikalischen Scalen in ihrer Eigenthümlichkeit zu Gehör zu bringen.

Vogler spannte nämlich acht in Unisono gestimmte Saiten nach Art des Monochords über einen Stimmstock und Sattel (siehe Tafel I eine genaue Abbildung meines Tonmaasses nach einer Photographie) und theilte die erste Saite mittelst untergesetzter, festgeleimter Stege in 9 Theile, die nächste in 10 Theile, die dritte in 11 Theile, die vierte in 12 Theile, die fünfte in 13 Theile, die sechste in 14 Theile, die siebente in 15 Theile, die achte in 16 Theile. Die Theilung wurde durch festgeleimte Stege unveränderlich gemacht, Stege, welche die Saite nicht ganz berührten; bei Versuchen aber wurde die Saite auf ihren unten liegenden Steg durch eine doppelt zweizinkige Gabel, also gespaltene Gabel, auf die Stege niedergeklemmt.

Auf diesem Instrumente lässt sich successive die ganze Scala vom Grundton bis zum 16. Theile desselben zum Gehör bringen und alle harmonischen Verbindungen dem Auge und dem Ohre zugleich vorführen.

Wir haben hier 92 Stege und 100 musikalische Töne, von denen die Hälfte unsere gegenwärtig angewendete Scala ist, deren Töne auf dem Instrumente mit Sternchen bezeichnet sind (vgl. das Schema des Voglerschen Tonmaasses Seite 120); die andere Hälfte gehört einer verwandten Scala an.

Bis zur Octave erhalten wir Intervalle, unter welchen jedoch nur fünf mit unserer Scala rein übereinstimmen. Es ist die Naturscala, welche unsere Hörner und Trompeten geben, wobei die Quart zu hoch, die Sechste und Siebente zu tief stimmen, die der Bläser mit seinem Athem corrigirt.

Der 11. Theil der Saite gibt uns nämlich die Quart zu hoch, der 13. Theil gibt uns die Sexte zu tief, der 14. Theil die kleine Septime gleichfalls zu tief, endlich gibt uns der 15. Theil der Saite die reine grosse Septime, der 16. Theil natürlich die Octave d. i. die fünfte Octave zur vierten Octave.

Ich habe bei meinem verbesserten Tonmaasse neben der Naturscala auch unsere reine musikalische Scala zu Gehör gebracht.

Bei dieser Theilung blieb Vogler stehen; denn der 17. Theil gibt uns fis, aber es ist zu hoch; denn das fis unserer Scala ist $16^{7}/_{8}$; der 18. Theil der Saite gibt uns rein die Secunde gis, der 19. Theil gibt uns die kleine Terz, sie enthält nicht genau, wie

berechnet, die kleine Terz 5 : 6; allein die kleine Terz wird in diesem Verhältnisse im Gesange nie gebraucht, sie wird immer tiefer genommen, wie die Canoniker sagen, um $^1/_4$ eines Dritteltones tiefer.

Die kleine Terz braucht also nicht auf eine unnatürliche Weise durch den sogenannten Dualismus der neuesten Theoretiker (Canoniker) gesucht zu werden.*)

Fahren wir in der Saitenabtheilung weiter, so gibt uns der $^1/_{20}$ Theil a^3, der $^1/_{21}$ Theil ais^3, der $^1/_{22}$ Theil b^3, der $^1/_{23}$ Theil ces^3, der $^1/_{24}$ Theil c^4.

Mit dieser Quinte ist die eine Serie der Saitenabtheilung auf unserm Voglerschen Tonmaasse beendet, somit der vollständige a-Moll-Accord entstanden.

Fahren wir mit der weiteren Saitenabtheilung auf dem Papiere weiter, bis wir zur Octave f^4 kommen. Auf unsere Quinte c folgt nun cis. Vom c zum cis $^1/_{24}$ zu $^1/_{25}$ ist genau ein kleiner halber Ton. Ferner $^1/_{25}$ gibt uns cis^4, $^1/_{26}$ d, $^1/_{27}$ gibt uns dis^4, $^1/_{28}$ gibt uns es^4, $^1/_{29}$ e e^4, $^1/_{30}$ e^4, $^1/_{31}$ fes^4 und $^1/_{32}$ f^4 — die Octave endet also mit einem Vierteltone 31 : 32.

Theilen wir die Saite fortfahrend von 32 angefangen in 64 Theile, so erhalten wir 31 Zwischentöne und so fort, bis endlich alle Töne ineinander fliessen, wie wenn man auf der Geige mit dem Finger von einem Tone zum andern gleitet.

Dagegen ergibt sich uns die Scala des Orients, der Indier, der Aegypter.

Bei aufmerksamer Betrachtung des Instrumentes findet man, dass die Stegprismen Curven zu bilden scheinen, deren Achse in der Mitte des Instruments liegt, deren Scheitel sich links findet, deren Schenkel sich nach rechts verlaufen. Der Scheitel der ersten Curve ist nicht mehr auf dem Instrumente zu finden, da die erste Saite links in 9 Theile getheilt ist. Wenn wir uns eine Fortsetzung des Kastens nach links denken und hier die erste Saite links in 8 Theile, die zweite nach links fortschreitend in 4 Theile getheilt, die nächste nach links in 2 Theile getheilt, so wird der Scheitel der ersten scheinbaren Curve sich hier in Mitte der in 2 Theile getheilten Saite finden.

---

*) Vergl. meine Abhandlung über Moll und Dur in der Natur und Geschichte der neueren Musik. Allgemeine musikalische Zeitung 1878, 13. Jahrgang Nr. 1 pag. 116.

Die Schenkel der Curve, deren Scheitel sich noch im Tonmaasse befindet, beginnt an der rechten Saite bei dem Tone c $^{11}/_{12}$, die obere bei des $^{5}/_{10}$ und hat ihren Scheitel auf der zweiten Saite links in f $^{5}/_{10}$.

Verfolgen wir die Töne, welche die Curven bilden, so erhalten wir vom Schenkel aufwärts gegen den Scheitel:

$^{5}/_{16}$ des *
$^{5}/_{15}$ c^{3} *
$^{5}/_{14}$ ces
$^{5}/_{13}$ b^{3}
$^{5}/_{12}$ as
$^{5}/_{11}$ g
$^{5}/_{10}$ f *

Umkehr vom Scheitel weg:

$^{6}/_{11}$ es
$^{7}/_{12}$ d
$^{8}/_{13}$ d
$^{9}/_{14}$ des
$^{10}/_{15}$ c *
$^{11}/_{16}$ c,

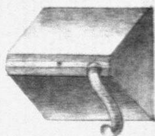
diess liegt auf derselben Saite, aber auf der entgegengesetzten Saite werden wir ankommen, von welcher Saite wir ausgingen.

So bietet das seit 110 Jahren ignorirte Voglersche Tonmaass eine kaum zu erschöpfende Quelle von Forschungen und Vergleichungen für den acustisch-musikalischen Canoniker.

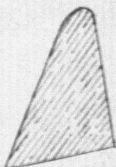
Dimensionen des Voglerschen Tonmaasses.

Da Vogler sein Tonmaass nie im Detail beschrieben hat, so dass es von einem Techniker schwer ausgeführt werden konnte, will ich hier die Dimensionen meines Voglerschen Tonmaasses angeben.

Jede Saite meines Tonmaasses zwischen den zwei einander entgegengesetzten Schränkstegen ist 1,678 m lang und 0,75 mm dick, in's F gestimmt, die gespannte Saite ist gerade $^{1}/_{2}$ mm dick. Sie ist lang genug, um noch den kleinsten Tontheil, den die Canoniker herausgerechnet haben, das Schisma, dem musikalischen Gehöre bemerkbar zu machen. Verkürze man eine der beiden gleich gestimmten Saiten um 1,9 mm, so ist das Schisma für ein geübtes Ohr noch deutlich zu vernehmen.



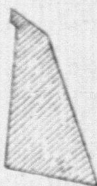
a.



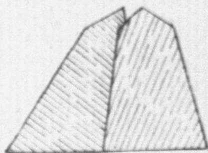
b.



c.



d.



e. *f.*

Jede Saite ist von der andern 24 mm entfernt. Der Resonanzkasten ist 1,74 m lang, 24 cm breit und 10 cm tief. Der Boden des Kastens ist 1 cm dick, der Resonanzboden 5 mm dick; die Dicke der Theile des Rahmens 5 cm, jedoch gegen den Resonanzboden zugeschärft. Die Saiten stehen $2^1/_2$ cm über den Resonanzboden. Die festen Stege sind dagegen nur 2,3 mm hoch.

Ich habe statt der schmalen Voglerschen Stege mit ihren Gabeln dreieckige Prismen gewählt, die oben zu einer Kante zugeschärft sind, auf welche die Saite niedergedrückt wird. Zum Niederdrücken der Saite auf ihren Steg habe ich einen Riegel gewählt, wie man sich dessen bei den Harfen bedient, um die Saiten einen halben Ton höher zu stimmen. Ein horizontales Stückchen Messingdraht ist an einer Seite rechtwinklig abwärts gebogen, am andern Ende rechtwinklig in die Höhe gebogen.

In das abwärts gebogene Ende wird eine zarte Schraube eingeschnitten und dieselbe in die Kante des Steges eingeschraubt, seitwärts neben der Stelle, wo die Saite auf den Steg zu liegen kommt, so tief eingeschraubt, dass, wenn der horizontale Theil des Riegels über die Saite gerückt wird, derselbe fest auf dem Stege oder dem Messingstift ruht, der in die Kante eingeschlagen ist, wo die Saite zu liegen kommt, damit die Saite nicht in das Holz eingedrückt werde. Der aufwärts gebogene Theil des Riegels dient als Handhabe, um den Riegel über die Saite zu schieben und sie auf den Steg niederzudrücken. Siehe Tafel II a und die hier folgende Figur 1

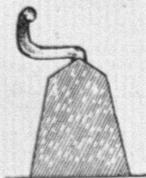


Fig. 1.

Um alle möglichen musikalischen Tonverhältnisse dem Auge und Ohre vorzuführen, habe ich zu den feststehenden Stegen bewegliche verfertigt, welche dicht an die Saite reichen, also nur um 3 mm höher sind als die befestigten Stege. Die beweglichen Stege

gegen die Hälfte der Länge der Saite habe ich um 1 mm höher gemacht, dass die Saiten trotz ihrer Elasticität stets dicht auf dem Stege liegen. Siehe Figur 2 und 3.

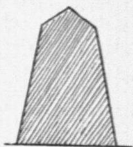


Fig. 2.

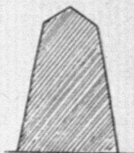


Fig. 3.

Da aber die Stege wegen ihrer breiten Basis, die 9 bis 10 mm beträgt, mit ihrer Basis aneinander gedrückt immer mit ihrer Kante 10 mm von einander abstehen, so kann kein kürzeres Saitenstück gemessen werden.

Desshalb habe ich zuerst einen beweglichen Steg parallel mit der Kante von der Kante herab senkrecht in zwei Hälften geschnitten. Siehe Figur 4.*)

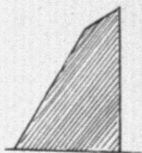


Fig. 4.

Der Steg kann also dem vorausgehenden nun bereits um 5 mm näher gerückt werden. Wenn diese Prismenhälfte z. B. an die vertikale Seite des Stimmstocks gedrückt wird, welche den Schränkstift trägt, so ist die Kante dieses halben Prismas nur mehr 6 mm vom Schränkstift entfernt.

Allein die Canoniker sind noch nicht damit zufrieden. Will man das Schisma erhalten, so darf nur 1,9 mm von der ganzen Saite abgeschnitten werden.

Ich habe desshalb einen Steg aus Messing angefertigt, dessen Kante sich so weit vorwärts streckt, dass, wenn der Messingsteg

*) Die Figuren b und e auf Tafel II sind unvollkommen gezeichnet.

an die Wand der Schränkstifte angedrückt wird, seine Kante nur mehr 1,9 mm von dem Schränkstifte entfernt ist. Siehe Tafel II c.

Zweitens habe ich noch weiter einen übergreifenden oder überhängenden Steg (Tafel II d) gemacht, der an den festen Steg angedrückt noch ein Saitenstück von 2 mm Unterschied zu messen erlaubt. Siehe Figur 5, wo der übergreifende Steg links auf dem feststehenden prismatischen Stege aufliegt.

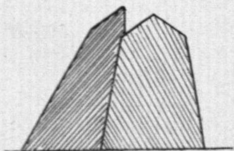


Fig. 5.

Durch diese Vorrichtung ist es möglich, neben der natürlichen Scala des Tonmaasses noch unsere musikalische Scala sichtbar und hörbar zu machen: denn soll der Ton vertieft werden, so muss der übergreifende Steg auf die untere Saite des Steges gedrückt werden; soll der Ton erhöht werden, so muss der übergreifende Steg auf die obere Saite des feststehenden Steges gedrückt werden.

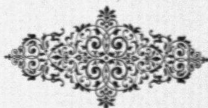
So ist z. B. die Quarte $\overline{b}$ zu $\overline{f}$ viel zu hoch, mehr dem $\overline{\overline{h}}$ als $\overline{\overline{b}}$ näher liegend. Da nach dem Tonmaasse das f 209,7 mm lang ist, so müsste die Saite als eine Quarte 157,3 mm lang sein. Der 11. Theil auf dem Tonmaasse ist aber 152,5 mm lang, die Saite muss also um 4,8 mm verlängert werden. Der übergreifende Steg d muss also an der untern Saite des feststehenden Steges angedrückt werden.

Da sich das Voglersche Tonmaass in seiner letzten Saite nur in 16 Theile theilen lässt, müsste bei weiterer Theilung der Saite, also in $^1/_{17}$, $^1/_{18}$, $^1/_{19}$, der Körper des Tonmaasses natürlich breiter gemacht werden. Desswegen habe ich mittelst meiner beweglichen Stege die weitere Theilung der Saite auf demselben Körper fortgeführt, beginnend bei der ersten Saite links, die mit $^1/_9$ der ganzen Saite anfängt und hier die Saite in 17 Theile getheilt und dabei die Kante des beweglichen Steges, wie erforderlich, unter den 17. Theil der Saite gesetzt, die nächste Saite, die mit $^1/_{10}$ beginnt, in 18 Theile getheilt u. s. f. durch die übrigen sechs Saiten bis auf die letzte

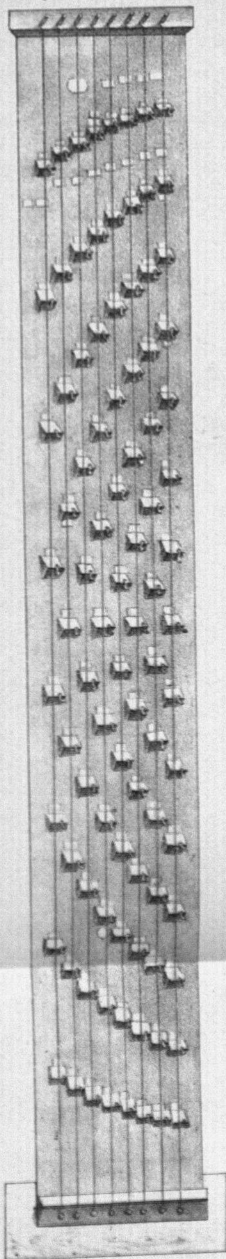
Saite rechts in 24 Theile getheilt. Auf den 24. Theil der Saite kömmt nämlich das c^4. So erhalte ich bei $^1/_{17}$ fis^3 etwas zu hoch, bei $^1/_{18}$ g^3 rein, bei $^1/_{19}$ $\overline{\overline{gis}}$ oder auch as^3 die gesuchte natürliche kleine Terz der Saitentheilung, bei $^1/_{20}$ $\overline{\overline{\overline{a}}}$ die grosse reine Terz zu f $^1/_{16}$, bei $^1/_{21}$ ais^3, bei $^1/_{22}$ b^3, bei $^1/_{23}$ h^3, bei $^1/_{24}$ auf der letzten Saite zur Rechten, die nach dem Voglerschen Tonmaass f^3 gibt, das c^4. Kleine festgeleimte Klötzchen von ca. 7 bis 8 mm im Quadrate (auf der Tafel heller erscheinend) bezeichnen auf dem Resonanzboden die Stelle, an welcher der bewegliche prismatische Steg mit seinem untern Theile fest angedrückt werden muss, damit die Kante des Steges genau das $^1/_{17}$, $^1/_{18}$ etc. der Saite abschneidet. Da der bewegliche Steg in seiner Höhe dicht an die Saite reicht, so braucht sie nicht mehr auf den Steg niedergedrückt zu werden.

Ich habe das Instrument auf ein Fussbrett aufgeschraubt, das es von dem Umfallen bewahrt. Ueber jeden Steg ist eine Etiquette aufgeklebt, welche Aliquottheile der Saite und ihre entsprechenden Tonbuchstaben enthält, neben diesen Tonbuchstaben ist ein Sternchen angebracht, welches die für unsere musikalische Scala brauchbaren Töne anzeigt.

In diesem Zustande ist das Instrument bei kurzer Uebung auch zum musikalisch-canonischen Vortrage geeignet.



Voglers Tonmaas



VOGLER'S WERKE.



Wir haben hier Vogler zu betrachten als Harmoniker und als Instrumentalisten, in welchen beiden Eigenschaften Vogler einen Weg einschlug, auf dem er seiner Zeit um wenigstens ein halbes Jahrhundert voraus war.

Vogler trat mit einer erstaunlichen Fülle von Harmonien und mit einer neuen Kunst der Farbengebung mittelst der musikalischen Instrumente in die musikalische Welt. Das eine war eine Consequenz seines neuen harmonischen Systemes, das andere Folge seines Genius und seines Klangsinnes. Seine neuen Harmonien erregten das Entsetzen der Harmoniker alten Schlages, deren Ohren von diesen neuen Tonverbindungen gar keine Ahnung gehabt hatten.

Dazu kam noch seine reiche Farbengebung in der Tonmalerei durch neue Verbindung der musikalischen Instrumente zu einem harmonischen Chor dem Saiten-Quartette gegenüber. Vogler führte zuerst den Gebrauch von 4 Hörnern und 3 Pauken in die Partituren ein. In der deutschen Bearbeitung seines »Castor und Pollux« treffen wir 4 Clarinette und 4 Fagotte dem Saiten-Quartette gegenüber gestellt. Ueberraschend ist der Gebrauch einzelner Instrumente, z. B. der Clarinette.

Da Voglers Instrumentalwerke heut zu Tage keine musikalische Seele mehr kennt oder studirt hat, so will ich Berlioz Worte über seinen Schüler Carl Maria von Weber, in dem sich die Instrumentirung seines Meisters ja verkörperte, anführen:

»Welch' bewunderungswürdigeres Beispiel von Verwerthung einiger dieser Schattirungen könnte ich anführen als die träumerische Melodie der Clarinette, die begleitet vom Tremolo der Streichinstrumente, in der Mitte des Allegro der Freischütz-Ouverture vorkömmt. Ist das nicht die einsame Jungfrau, die blonde Braut des Jägers, die mit zum Himmel gerichtetem Auge ihr zartes Klagen in das Rauschen des tiefen vom Sturme erschütterten Waldes hineinträgt?«*)

»O Weber!« ruft Berlioz entzückt aus,**) »das ist Carl Maria von Weber aus Voglers Schule!«

Zu der merkwürdigen Benützung der tiefen Töne der Clarinette, des Chalumeau oder der Wirkung des Chalumeau auf dem Fagotte z. B. in der »Missa Pastoritia«: Dazu hatte ihn sein Studium der Wirkung der Orgelregister, die Kunst der Registermischung geführt, in welcher er unbestritten unerreicht war und noch ist. Vogler war als Compositeur kein reiner abgeschlossener Melodist, wie z. B. Rossini in seinen ersten Zeiten. Es gibt selbstständige Melodieen, die keines Textes als Unterlage bedürfen, und in ihrem rhythmischen Notengefüge liegt auch das Tempo und der Charakter, in denen diese Lieder gesungen werden müssen.

So z. B. bedarf das Lied: »Der Vogelfänger bin ich ja, stets lustig heisa hopsasa«, oder die »tanti palpiti« ohne Text gesungen keiner Vorschrift; das Tempo wird nimmer verfehlt werden.

Anders ist es mit den Melodien, die den Charakter eines Textes nicht im Allgemeinen ausprägen, sondern die Nuancen specifischer Seelenzustände in musikalischen Ausdruck bringen sollen. Wo noch überdiess harmonische Relationen mitwirken oder selbst musikalische Instrumente mitsprechen, da ist die Melodie ohne Text in Beziehung auf ihre eigentliche Bedeutung durchaus unverständlich. So wird sogar der »Fin ch' an dal vino« ohne Text schwer verständlich sein, noch weniger das »Or sai chi l'onore«.

Gerade in dieser Art melodisch dramatischer Behandlung lag die Stärke Voglers. Die tiefe, lebendige Charakteristik, die alle seine einfachsten bis verwickeltsten Compositionen (ich kenne deren 226) belebt, wirkt in seinen Kirchen-Compositionen oft sogar

---

*) Instrumentallehre von Alfred Dörffel pag. 86 der II. Aufl. 1875.

**) Reissmann meint, den Opern Webers mangle jede Charakteristik; in der »Euryanthe« sei nichts als Sporrengeklirre!

sehr effectvoll. Selbst wenn er, wie in seiner deutschen Messe, liedermässige Texte braucht, sinken sie nie wegen der mannigfaltigsten Vollstimmigkeit der Vocalstimmen zur Gleichheit mit den profanen Gassengesängen herab.*)

Vogler hatte, ehe er schrieb, jede innere Organisation eines Satzes oder auch eines Gedankens, den er durchführen wollte, überdacht und desshalb konnte er Rechenschaft geben von jeder Note, die er schrieb.

Eine Ouverture nebst Zwischenspiele zur Shakspeareschen Tragödie »Hamlet« aus dem Jahre 1779, die Vogler in zwei Tagen fertig brachte, analysirte allerdings einer seiner Schüler, allein Vogler hatte sie, wie er diess gewöhnlich that, zuerst mit seinen Schülern analysirt.

Die Analyse ist nicht von Vogler selbst, es ist nicht Voglers Styl, sondern die mehr geschraubte des Schülers. Man muss überhaupt an die Diction und an den Inhalt selbst sich halten.

»In der Tragödie »Hamlet««, sagt der Recensent,**) »lassen sich vier Hauptmotive des ganzen Dramas finden, welche Vogler als Basis seiner Ouverture charakteristisch in Tönen zu malen sucht:

1. die tiefe Traurigkeit Hamlets über den Verlust seines Vaters;
2. die Erscheinung des Geistes;
3. der durch die Erzählung entflammte Zorn des Hamlet;
4. der verstellte Wahnsinn Hamlets.«

Eine interessante Untersuchung beginnt.

Der Recensent fragt: »Wie soll die Ouverture anfangen? Nicht Trompeten und Pauken, als wenn sie zur Gesundheit des lüsternen Königs bliesen, gehören dazu — dagegen düstere Fagotte, dunkel tönende Waldhörner, weinerliche Oboen, wimmernde Flöten müssen hier zur Charakteristik viel beitragen.

Bei der Erscheinung des Geistes, da muss eine harte Tonart benützt werden, und dazu eine solche, die auf der Geige die tiefsten Saiten anschlägt, und so Pinselzüge zuwege bringt, dass wir glauben, se komme der Ton aus der Hölle herauf. Das harte Es ist zwar

---

*) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. II. Jahrgang, 7.—8. Lieferung pag. 181.

**) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. I. Jahrgang, 9.—12. Lieferung pag. 319.

nachtmässig dunkel, das harte As aber viel schwärzer, wozu die leere Saite g die herrlichste Wirkung in Bezug auf den erstehenden Geist hervorbringt.«

So schreibt die Analyse durch 14 Seiten fort. Jeder Accord in dessen Beziehung zum Vorausgehenden und Folgenden wird da besprochen und die Instrumentirung. Wir haben hier eine Harmonie- und Instrumental-Lehre, dazu ist die Ouverture selbst in den den Jahrgang begleitenden Notentafeln abgedruckt.

Diese originelle Anlage Voglers, die physische oder psychische Scene in ihren einzelnen organischen Theilen zu verfolgen und so in seiner Composition den innersten Organismus seines Dramas zu entwickeln und lebendig greiflich dem Publikum vorzuführen — bildet ein äusseres Analogon seines innersten Wesens durch sein ganzes Leben. Wenn wir als ein Beispiel die Ouverture aus dem Jahre 1768 angeführt haben, so finden wir denselben schaffenden Genius fünf Jahre vor seinem Ende wieder unverändert. Als Beleg des Gesagten will ich nur ein paar kurze Compositionen Voglers aus dem Jahre 1809 anführen. Es sind ein paar Hymnen, die sich ihm in seinem »Brevier« zu Hunderten darboten, aus denen er aber nur solche wählte, wie sie ihm eben seiner Stimmung entsprachen. Der Text der einen lautet: Regnum mundi et omnem ornatum saeculi contempsi propter amorem Domini mei Jesu Christi, quem vidi, quem amavi, in quem credidi, quem dilexi — zu deutsch: Das Reich der Welt und allen Schmuck des Jahrhunderts habe ich verachtet aus Liebe zu meinem Herrn Jesus Christus, den ich sah, den ich liebte, an den ich glaubte, den ich anbetete.

Der Text ist ein Theil des Morgengebetes (Matutin dritte Nocturn) zum gemeinsamen Feste für alle heiligen Frauen. Die Composition geht aus A-dur. Das Regnum wird durch den starren A-dur-Dreiklang charkterisirt. Der einsame betrachtende von der Welt und all ihrem Pompe geschiedene Mensch erscheint hier im ersten Theil höchst charakteristisch gemalt durch den starren, melodielosen Fortschritt des A-dur-Accordes, wechselnd nur mit dem E-dur-Accorde der Bässe immer über a, e die Soprane a gis in Vierteln. Die einzelnen Sätze nur durch Pausen unterbrochen deuten auf ein ängstliches Aufathmen zwischen jedem Satz hin. Nach vier Pausen folgt das et omnem ornatum seculi in E-dur-Accorden.

Nach drei Pausen folgt in Sopran, Tenor und Bass a und e, nach wieder drei Pausen bei dem quem amavi scheint das Herz

etwas fröhlicher aufzuathmen, wieder nach drei Pausen in quem credidi, nach drei Pausen quem dilexi immer wieder das e im Basse in Dur.

Diese einfachen Noten und Pausen von einander geschieden machen immer, gut vorgetragen, eine merkwürdige Wirkung, sie klingen wie Seufzer aus einem zitternden Herzen.

Der Chor sinkt wieder in seine ernste Stimmung zurück. Bass und Tenor allein in Octaven fallen wieder in's Regnum mundi und erst beim propter amorem Domini mei treten Alt und Sopran hinzu — aber immer sind es die Accorde A und e. Allmälig jedoch beginnt regeres, freudiges Leben das Herz des Betenden zu erwärmen. Mit dem Regnum mundi beginnen jetzt Sopran und Alt, beim contempsi treten erst Tenor und Bass hinzu. Der Sopran, der sich bisher immer im $\bar{a}$ aufhält, höchstens das $\bar{d}$ erreicht, schlägt nun das $\bar{\bar{e}}$ an, beim zweiten Regnum mundi das $\bar{\bar{g}}$♯ und erklimmt beim dritten Regnum mundi das $\bar{\bar{h}}$. Nun werden die Accorde mannigfaltiger; die Composition wird polyphonisch, erhebt sich Forte zum freudigen Jubel. Der Sopran steigt zuletzt melodisch in's $\bar{\bar{h}}$, ein melodischer Satz, den der Tenor wieder nachahmend erklingen lässt. Nach dieser freudigen Excursion, in welcher sich der Einsame selbst vergessen zu haben schien, taucht der ernste Entschluss wieder empor. Nach dem dilexi beginnen wieder Bass und Tenor in ihren Octaven im Fortissimo regnum mundi contempsi, dann treten Alt und Sopran im Pianissimo hinzu und schliessen einfach in dem zweitletzten Tacte mit der Cadenz von E in's a.

Dieses scheinbare plötzliche Abbrechen überrascht nicht wenig und liefert zum Charakter des Ganzen den letzten Pinselstrich. (Siehe Notenbeilage.)

Vogler nannte diese Hymne, die aus dem Jahre 1809 stammt, scherzend den Capuziner-Chor.

In dieser Composition sind die Accorde sehr wenig, einfache Accorde und doch von merkwürdiger Wirkung. Mannigfaltiger sind diese z. B. in seinem Miserere aus dem Jahre 1776, das er dem Papste Pius VI. geweiht und das jedes Jahr in der Fastenzeit in Mannheim aufgeführt wurde. Da gebraucht er bereits sehr viele neue Accorde und Accordfolgen, die den damaligen Generalbass-Schülern unerwartet und ungewöhnlich erschienen. Daher die schon

bekannte Klage, dass in dieser Composition nichts stimme. So bemerkt Vogler in seiner Tonwissenschaft, 1776, pag. 136: »In meinem Miserere von vier Singstimmen, welches während der Fastenzeit hier aufgeführt wird, besteht der ganze Ausdruck des gekrönten Propheten, da er Gott sein demüthiges und zerknirschtes Herz opfert, in der verminderten Dritten und Siebenten Dis f a c.« Im dritten Jahrgange der Betrachtungen der Mannheimer Tonschule ist jedes Versett analysirt. Vogler oder einer seiner Schüler beginnt die Analyse: »Die Musik mit Singstimmen ist die allererste, reinste und erhabenste etc. Diese älteste, im Ursprunge erste und erhabenste — diese Musik in Singstimmen wird bei uns in Deutschland vernachlässiget etc.«*)

Schon 200 Jahre singt man alltäglich in der päpstlichen Capelle zu Rom jene einfachen Sätze eines Palästrina etc., und ihr Eindruck bleibt immer der nämliche.

Vogler suchte, wie wir gesehen, jede einzelne Nuance seines musikalischen Seelenlebens in Noten vor der Welt auszusprechen, und wenn Forkel höhnend sagt: »Der Narr glaubt, die Leute fühlen das Alles, was er musikalisch vorstellen will« — so hat Forkel eben dieses Verhältniss in seiner ganzen kalten prosaischen Geschichtsschreiber-Natur aufgefasst.

Jeder geniale Compositeur gibt uns bewusst oder unbewusst in jeder seiner musikalischen Schöpfungen ohne Text eine Geschichte seines Seelenlebens, in Tönen psychische Momente, die sich indessen aus äusserlichen Motiven bewusst oder unbewusst entwickeln.

So erklärt uns Joseph Haydn selbst, dass seine Symphonien nur musikalische Gemälde physisch-psychischer Erinnerungen seien, die in seinem Geiste auftauchten, und wenn uns der Tondichter dabei noch durch Worte seine musikalischen Seelenzustände fixirt, so ist diess um so dankbarer anzunehmen.

Aus Voglers Analyse sehen wir, wie er einer jeden Nuance seines Textes durch seine musikalischen Combinationen Ausdruck zu verschaffen suchte. Aus dieser Eigenschaft des Tondichters erklären sich auch seine Orgelconcerte.

Diese interessante, so seltene Originalität, in welcher ein Genius sich der Welt zu offenbaren suchte, Charlatanerie zu nennen, ist nur

---

*) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule III. Jahrgang 2. und 3. Lieferung 15. August 1780, pag. 121—144.

ein Beweis, wie wenig sich unsere musikalischen Kritiker mit dem innern Wesen der Kunst beschäftigen, und mit welcher Oberflächlichkeit unsere sogenannten Geschichten der Musik fabricirt werden.

Wenn uns in der besprochenen Hymne der Chor der starren Asceten auffällt, so haben wir in unserm zweiten Beispiel eine lieblichere Composition zu betrachten, welcher der schöne Hymnus des Prudentius: »Salvete flores Martyrum, Seid gegrüsst Blüthen der Märtyrer« zu Grunde liegt.

Es durchweht diess reiche Tongemälde ein süsser Geist überirdischer Fröhlichkeit — bei dem Staccato »Palma et coronis luditis, Ihr spielet mit Palmen und Kronen« tritt Voglers Weise zu charakterisiren wieder deutlich hervor. Das Andante, das hier in ein Staccato übergeht, malt das Spielen der verklärten Kinder mit Palmen und Kronen so charakteristisch, dass es beinahe keiner Worte unter den Noten dieser acht Tacte bedarf, um dem Spiele dieser Glückseligen zuzuschauen.

Das war überhaupt eine der Eigenthümlichkeiten Voglers, auf einer Seite das Gewaltige und Erschütternde, wie z. B. bei seinen Furienchören, und als Gegensatz Gefühle himmlischer Freude und Seligkeit zu malen.

Wir wollen noch ein anderes Jugendwerk betrachten, das uns wieder zur Begründung von Voglers musikalischer Charakterisirung dient.

Das Werk entstand unter sehr glücklichen Auspicien.

Ein leuchtendes Gestirn war damals über dem Herzen von Deutschland aufgegangen.

Der Herzog von Sachsen-Weimar, Carl August, mit einer Schwester des Erbprinzen Ludwig von Darmstadt vermählt, hatte, was gross und unsterblich am poetischen Himmel glänzte, in seinem Weimar um sich her versammelt: Göthe, Schiller, Wieland, Musäus, Herder, Einsiedel, Knebel u. s. w.

Der Erbprinz Ludwig von Darmstadt war ein Bruder der Herzogin von Sachsen-Weimar und schon desshalb mit dem Weimarschen Hofe auch geistig verwandt, ebenso Sohn der berühmten geistreichen Markgräfin von Hessen-Darmstadt, Caroline, von welcher Wieland so begeistert war, dass er sagte: »Sie sollte Königin von Europa sein, wenn wir einen Augenblick König der Schicksale wären.« Sie hatte einen kleinen aber weltberühmten Kreis von

Männern um sich versammelt, von welchen den Musen und Grazien alles Schöne geopfert wurde. Der Geist der Mutter war auf den Sohn übergegangen, lebendig schaffend und anregend, wenn auch in einem engen Kreise, ich möchte sagen, Familienkreise.

Neben der Thalia wurden auch der Melpomene und Polyhymnia viele Opfer gebracht. Der Erbprinz war merkwürdiger Weise nicht allein Soldat, sondern auch ein ausgezeichneter, theoretisch und praktisch durchgebildeter Musiker, Violinspieler. Er führte seine längst gehegte Idee aus, sein Theater, das durch seinen kriegerischen Vater sehr in den Hintergrund gedrängt worden war, durch eine musikalisch-dramatische Feierlichkeit zu einem neuen Leben einzuweihen. Rousseau hatte mit seinem »Pygmalion« einer neuen Form dramatisch-musikalischer Schöpfungen den Weg gebahnt, welcher einen Heros oder eine Heroine auf die Bühne führte. Georg Benda hatte diese neue Form auch in Deutschland heimisch gemacht, welche den Namen Melodram erhielt. Seine »Ariadne auf Naxos« und »Medea« sind zu den vorzüglichsten seiner Werke zu zählen.

Der Oberappellrath Lichtenberg erhielt den Auftrag, ein solches Melodram zu dichten, in welchem die Erbprinzessin die Hauptrolle übernehmen wollte, und Vogler, der längst mit den Erbprinzen vertraut war, wurde eingeladen, diesen Text in Musik zu setzen. Vogler vollführte auch den Auftrag mit aller ihm eigenthümlichen Genialität. Der Dichter hatte zu seinem Sujet einen classischen Namen, Lampedo, gewählt, sie als Königin der Amazonen hingestellt, die siegend aus dem Kampfe mit den Scythen hervorgeht.

Vogler hatte die Ouverture des Melodrams in einer neuen Form geschaffen. Die Ouverture ist ein originelles kriegerisches Gemälde voll Feuer und Leben. Das Orchester ist jedoch in zwei Partieen getheilt. Der eine Theil bildet das Orchester, der andere lässt eine Schlachtsymphonie aus Blasinstrumenten mit der grossen Trommel hinter der Bühne erschallen, durch den Vorhang noch von dem Parterre abgeschlossen. Im Presto assai beginnt das Orchester. Nach fünf Tacten tritt das Kriegsorchester auf der Bühne noch bei niedergelassenem Vorhange dazu, bis beide Orchester endlich zum gemeinsamen Kampfe aneinander gerathen. Der Kampf wird immer heftiger, schwankt von der einen Seite auf die andere, bis endlich das Orchester vor der Bühne siegt. Ein Siegesmarsch folgt von den vereinten Orchestern, in seiner Einfachheit mächtig wirkend und ergreifend, der zur bekannten Anekdote Veranlassung gab,

welche die Schildwache, die vor dem Theater stand, ausrufen lässt: »Man macht hier einen ganz erstaunlichen Lärm über diese Musik: mir gefällt der Marsch; denn ich finde, dass er sich gut marschiren lässt.« *)

Die Königin Lampedo erscheint auf einem Triumphwagen, von gefangenen Scythen gezogen. Der König Agabyses mit seinen gefangenen Scythen folgt gefesselt dem Wagen. Lampedo triumphirt: »Entzückender Anblick! Ha, Männer, wo ist nun euer Trotz? Als Siegerin betrete ich diesen feindlichen Boden. Nun, das ist er nicht mehr! sein Beherrscher ist mein Gefangener, liegt in Fesseln vor mir, erwartet sein Schicksal von meiner Rache! Da, hier an diesem Altare, soll er verbluten. Nie soll dann ein Scythe mehr sein Schwert um eine Krone ziehen, noch seinen Bogen gegen eine Amazone spannen.«

»Geliebter Wohnsitz, o Themiskyra,**) Mutterstadt! Nie schau ich wieder von deiner Burg und deinen Mauern in Feindesland herunter — und du, Thermodon,***) fliesse ungestört.«

Der Thermodon fliesst wirklich malerisch im Orchester dahin, während die Bässe unter Oboen, Hörnern, Fagotten, zu denen sich später noch Flöten gesellen, durch neun Tacte ihr C $\bar{c}$ aushalten, im pianissimo durch das bewegte Saitenquartett.

Lampedo: »Sicher darfst du nun deine Wellen stolz auf dem fernen Meere rollen!« Fagott und Oboen beginnen nun ebenfalls ihre wellengleichen melodischen Figuren fort zu rollen, während die Bässe meistens gebannt immer durch ihr C brausen.

Lampedo: »Theilen magst du künftighin mein Reich, als Grenze kenne ich dich nicht mehr.«

Die Bässe gehen aus ihrem monotonen Flusse in's Pizzicato über (die Dominante wechselt mit der Tonica) und eilen im pianissimo sich verlierend dem Meere zu.

»Weit, weit von hier soll dessen Schwert eine andere Grenze ziehen. Aber noch lebt Agabyses. Und wo bleiben die Gefangenen?«

Nun kommt die Priesterin Tomyris mit den Gefangenen, die vor den Altar gestellt werden.

---

*) Cramers Magazin der Musik I. Jahrgang 1782, pag. 202.

**) Stadt am Pontus, Heimath der Amazonen.

***) Fluss am Pontus durch die Ebene zu Themiskyra.

Lampedo: »Festlicher Tag! hier stehen sie, die Sieg und Sitte zum Opfer verdammt.«

»Der König mit den Häuptern unserer ewigen Feinde gefesselt vor dem Siegesaltar« (der Opferaltar steht vor dem Tempel im Hintergrunde). Die folgenden Scenen bilden den Triumph des Werkes. Das Affettuoso im Saitenquartett mit Sordinen malt eine ergreifende Scene zwischen der Königin Lampedo und dem gefesselten Könige Agabyses. Die Königin zückt den Dolch auf Agabyses. Agabyses: »Von deiner Hand zu sterben, mein einziger letzter Wunsch, ist nun erfüllt!« Er kniet vor ihr nieder. »Zücke den Dolch, durchstosse diese Brust, Heldin, sie glüht nur für dich! Als Sieger würde ich um dein Herz flehen, wie jetzt um den Tod!«

Indessen die Gestalt des jugendlichen Königs, gefesselt zu ihren Füssen, erschüttert gleichfalls das Herz des Weibes.

Die Königin lässt bestürzt den Arm sinken in Gedanken. »Wo bin ich?«

Der Kampf des weiblichen Herzens zwischen Liebe und Stolz ist hier von Vogler wunderbar geschildert. »Was thue ich?« Sie erhebt sich und geht wieder mit gezücktem Dolch auf den König los. »Himmel, ich kann's nicht wagen!« Da ruft die Priesterin Tomyris drängend: »Königin, wo ist dein Muth, dein Gelübde!« »Ich zittere.« Sie lässt den Dolch fallen. Die Priesterin hebt ihn auf. »Mir bleibt also die Ehre, das erste Opfer zu würgen!« »Verwegene, halt! und wag' es nicht, treuloser, verrätherischer Arm! und du sieggewohnter Arm!«

»Nein«, indem sie mit der Hand auf die Brust schlägt, »hier, hier wohnt der Verräther! Freundschaftlicher Stahl, verkenne ich dich? Nein, du hilfst mir wohl den Feind in mir selber finden?« Sie zückt den Dolch auf sich. Der Sturm erhebt sich. Dieser Sturm ist an und für sich ein unübertroffenes Ideal musikalischer Malerei. Vogler beschreibt ihn selbst als Widerlegung einer Behauptung seines Gegners.*) Sie lautet: »Jedes Tonwerk muss nach der Zusammenstimmung beurtheilt werden.«

Vogler entgegnet: »Z. B. in der Musik vom Melodrama »Lampedo«, das wiederholtermassen und neulich erst auf Begehren des einsichtsvollen regierenden Herzogs von Sachsen-Weimar am Darmstädtischen Hofe aufgeführt worden, kam ein Donnerwetter vor, das

*) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule II. Jahrgang 15. Hornung und März 1780, pag. 255.

die Musik auszudrücken hatte. (Wir wollen nur hiemit zeigen, wie man musikalische Gemälde ausser den Singstücken zergliedert.) Hier fingen die Bässe im tiefen A an zu brummen, die Bratschen folgten nach, dann theilte sich die Harmonie nach und nach in die Geigen und verbreitete sich allmälig durch alle Blasinstrumente. Die Flöten, die Hoboen, Waldhorne im F, Waldhorne im A, D-Trompeten nicht marschmässig, sondern anhaltend gesetzt, und Fagotte tönten blos die Harmonie. Die D-Pauken rumpelten, wie der Donner rasselte. Auf dem Theater klirrten die kleinen Flötchen (Flauti piccoli) wie der Wind pfeift. Eine in's A und die andere in den Contraton A gestimmte Orgelpfeifen wurden angelassen, weil die Harmonie immer sich auf die zwei Hauptklänge D und A bezog. Wie die Geigen in der Stärke wuchsen, so nahm die Zahl der mitheulenden Instrumente zu, und so verhältnissmässig wurde die Stärke vermindert und jene Anzahl verringert. Nach demselbigen Maasstabe war auch die Höhe und Tiefe der Töne abgeglichen.

Nun war es für das feinste Ohr des ersten Capellmeisters nicht möglich, alle einzelnen Theile dieses musikalischen Gemäldes von einander zu unterscheiden, und um so weniger als die Donner-Rahme oben auf dem Gebälke des Theaters und die Regen-Maschine, der Blitz, Dunkelheit etc. all ihr mögliches zur Lebhaftigkeit beitrugen. Dieses Ganze wirkte aber auf alle Zuhörer gleichförmig und stellte Jedem ein entsetzliches Ungewitter vor. Es konnte auch nach den Zusammenstimmungen beurtheilt werden, aber die besondere Schweifung des Gesangs, wenn die Geigen in die Höhe stiegen, und jene pfeifende Melodie der kleinen Flöten, die sich durch's Ganze deutlich auszeichnete, wurde von allen Zuhörern, wie bemerkt, so auch als zweckmässig und charakteristisch erkannt.

Der Sturm löst sich im pianissimo smorzando auf. Lampedo ruft: »Götter! wo bin ich? Was thu' ich des Feindes schonen, mich im Triumphe selber morden? Und Donner musste mich aus diesem Traum schrecken!« Die Musik malt mit Sordinen gedämpft ihr zitterndes Herz. »Ach Lampedo! Fort, fort zur edlen That!« »In meinem Feind mein eigenes Herz durchbohren? O, hätte ich ihn nie gesehen!« »Agabyses dein Herz durchbohren!« »Ein Feind, wie du, darf das, den Tod aus meiner Hand bitten?« Allegro senza sordini. »Nein, nein, in seine Schaaren mit Tod und Verderben stürzen! Nur morden kann ich nicht.« Sie wirft den Dolch weg. »Entschieden ist's. Man soll sie in den Tempel bringen die Gefangenen.«

Mit einem reizenden Saitenquartett beginnt nun der vierte Auftritt von merkwürdiger Wirkung. Die zweiten Violinen und Altviola gehen in Unisono.

Lampedo: »Entfesselt sie und dann vernehmt, was ich beschlossen habe: Leben mit der Freiheit schenk' ich Allen, und Agabyses, dir dein erbliches Reich dazu. Mit Edelmuth will ich mir einen Feind zum Freund, zur Stütze meines Thrones schaffen.«

Agabyses: »Gefangen schon in Banden lag ich vor dir und«, indem er vor ihr niederkniet, »auch überwunden!«

Lampedo: »Komm hin zum Tempel! Mit Blumenkränzen sollen Kriegerhände seinen Altar schmücken.«

Während eines brillanten Chors mit vollem Orchester (Vogler war der erste, der in seinem Orchester seit 1767 vier Hörner mit einander verband) erglüht der Tempel der Freundschaft und Freude, während Genien den Altar mit Blumenkränzen umwinden.

Das Melodrama wurde zuerst am 4. Juli 1779, zum zweitenmal am 25. Juli 1779 und zum drittenmal am 5. Juni 1780 auf Verlangen des Herzogs von Sachsen-Weimar, Carl August, in Darmstadt aufgeführt.

Der Erbprinz Ludwig leitete mit der Violine das Orchester; Vogler sass und dirigirte wie früher immer am Flügel.

Die grosse Oper »Castor und Pollux« schrieb Vogler auf Befehl des Churfürsten Carl Theodor für den Carneval 1786 — nur zu dieser Zeit wurden Opern gegeben — und zwar nie für das Publikum — alle Zuschauer und Zuhörer waren blos geladene Gäste. Das Hofpersonal nahm das Parterre ein. Die Ouverture, eine Schlacht-Symphonie, ist noch jetzt eine brillante Composition. Schumann bewunderte sie und schrieb im Rückblick auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837—1838: »Zu erwähnen gilt von vier Concerten eine Ouverture von Abt Vogler, den seine Zeitgenossen unserer Meinung nach bei weitem nicht hoch genug geschätzt.«*)

Die Ouverture malt in ihrem ersten Theile den Kampf der Spartaner mit den Lacedämoniern in Messenien. Pollux, Sohn des Jupiter, ist König in Sparta; Castor, Sohn der Leda wie Pollux. Castor liebt die Elaira, Tochter der Sonne. Phöbe, die Schwester der Elaira, liebt den Castor gleichfalls und erregt aus Eifersucht

*) Rob. Schumann gesammelte Schriften über Musik und Musiker. III. Band 1851 pag. 46.

den Lynkeus, König der Lacedämonier, den Pollux mit einem Heere zu überfallen, an deren Spitze die eifersüchtige Phöbe selbst stand. Der König Pollux zieht mit seinem Freunde Castor dem Heere entgegen — diesen Anmarsch schildert der erste Theil der Ouverture. Castor fällt im Treffen und wandelt nun in den Gefilden der Unterwelt. Die Trauer über den gefallenen Freund bildet den zweiten Theil der Ouverture, den marche à funèbre in d-moll mit gedämpften Pauken und mit Schwamm bewehrten Paukenschlägeln. Mit dem im Pianissimo wieder erscheinenden d-dur tritt der dritte Theil der Ouverture ein. Pollux beschwört seinen Vater Jupiter um Zurückgabe seines Freundes Castor aus der Unterwelt; zweiter Act, vierte bis sechste Scene; in der sechsten Scene erscheint Jupiter in den Wolken. »Du kannst deinen Bruder aus dem Orkus wieder erlösen, wenn du selbst an seiner Stelle im Orkus bleibst.« Pollux: »Das Leben ohne ihn hat keinen Werth für mich.« Jupiter sucht seinen Entschluss, anstatt Castor in der Unterwelt zu bleiben, zu hintertreiben. »Denke, was du im Himmel verlierst! Erhalte dir die Unsterblichkeit!« Jupiter ruft die Freudengötter, die ihn tanzend umringen und mit Blumenketten binden.

Pollux: »Nein! nein! ihr hofft umsonst
Mein Herz zu überreden;
Ich gehe und entreisse ihn des Orkus schwarzen
Mächten!«

Mit dem dritten Akt beginnt die grossartigste Scene. Pollux steigt in die Unterwelt hinab. Phöbe mit ihren Geistern will ihm den Eingang zur Hölle verwehren. Merkur ist ihm Geleiter. Der Chor der Furien sucht ihm den Eingang in die Hölle stolz zu verwehren — hier die berühmten Furienchöre — allein Merkur zerstört ihre Macht mit seinem Stabe: sie dringen in's Elysium.

Um beide schlingt sich ein Kranz seliger Schatten. Ballet, ebenfalls ein berühmtes Stück voll süsser Lieblichkeit. Pollux erkennt unter den seligen Schatten, die ihn umschwirren, seinen Castor wieder. Seliges Wiederfinden! Aber Castor erfährt den Preis, um den er dem Orkus entrissen werden soll — er willigt nicht ein. Hier ein Kampf der Freundschaft und Liebe zwischen beiden, den die Musik sehr gut malt. Endlich willigt er ein, noch einmal auf die Oberwelt zurückzukehren, um seine Elaira zu retten, dann für immer in den Orkus zurückzukehren.

Pollux kehrt noch einmal unter Merkurs Schutz mit seinem Castor in die Oberwelt zurück, um sich von Elaira auf ewig zu trennen.

Da steigt im Gewittersturm Jupiter herab. Versöhnt ist das Schicksal, in hohen Götterfrieden verwandelt Angst und Pein, denn Pollux kehrt wieder.

Pollux erscheint. Ein Opfer nur befriedigt den Orkus. Phöbe steigt zu den Schatten hinab, das Schicksal zu versöhnen und büsst das Verbrechen des Mordes durch selbst gewählten Tod. Der Himmel öffnet sich. Man erblickt einen Theil des Zodiakus und des Sonnenwagens.

Jupiter: »Das herrlichste Muster der Freundschaft und Liebe soll um mich vereinigt sein.« Castor und Pollux, die Zwillinge, nehmen ihren Platz am Himmel im Zodiakus als himmlische Gottheiten ein.

Nach Ballet und Chor der himmlischen Gottheiten fällt der Vorhang.

Mit diesem Voglerschen Furienchor wurde früher ganz im Geist der Dichtung Mozarts »Don Juan« geschlossen, denn diesem wie den meisten Opern Mozarts fehlt des unglücklichen Textes halber der eigentliche musikalisch-ästhetische Schluss.

Die grossartigste und genialste Schöpfung Mozarts hat aus Schuld des Dichters ein Finale, das die grossartige, erschütternde Wirkung des eigentlichen Dramas wieder vollständig zerstören würde. Es kommt nämlich der prosaische Schulmeister mit dem: haec fabula docet, nach der erschütternden Katastrophe. Dieses Finale muss immer weggelassen werden, und man hatte desshalb als charakteristischen Schluss die Furienchöre Voglers aus seinem »Castor und Pollux« angefügt.

Carl Maria von Weber schreibt über die Wirkung dieser Furienchöre an seinen Freund Gottfried Weber unterm 22. März 1811: »Gehört habe ich hier »Don Juan«, wo am Ende der Furienchor von Vogler gemacht wird. Was hätte ich gestern darum gegeben, Euch an meiner Seite zu haben!

So ein Orchester erhebt einen gen Himmel wie Meereswogen, wenn das Finale losgeht und die Ouverture und der Furienchor. Mord-Element! das hat Dir Kraft und packt mich, wenn ich daran denke, dass ich vor Ungeduld die Feder wegwerfen möchte!«

Jetzt wird der Furienchor weggelassen, weil er — von Vogler ist?

Die Ouverture Voglers wird noch bis zu diesem Augenblicke hie und da gegeben.

Im Clavierauszug, den der damals berühmte Streicher herstellte, erschien sie zuerst als Symphonie aus der Oper »Castor und Pollux«.

Dieser Symphonie folgt der Coro dei Mostri im Verlag von Götz, Mannheim, München, Düsseldorf 1788.

Die Ouverture zu vier Händen von Kleinheinz, Mannheim 1791, ist auch bei Falter erschienen. Alois Schmidt in Frankfurt hat die Favorit-Arie, die als Einleitung zum Chore der glücklichen Schatten dient, variirt und mit Orchester-Begleitung in Offenbach bei André, 1816, herausgegeben.

Von dem Singspiel Albrecht III. von Bayern, das in den Verzeichnissen seiner Werke immer an der Spitze steht, liess sich auch nicht mehr eine Spur auffinden, und ich glaube, dass vom ganzen Singspiel nie etwas existirt hat, als der gedruckte Text.*)

Vogler schloss im Mai 1781 den dritten Jahrgang der Betrachtungen der Mannheimer Tonschule und ging nach Paris, um zwei seiner Compositionen aufzuführen, eine Pastorelle »Eglé« und die Tragödie »Ariadne auf Naxos«.**)

Vogler war in Paris nicht unbekannt. Seine Abhandlung: »Harmonie zwischen den Grundsätzen und ihrer Anwendung und die Wirkung der Musik« wurde in's Französische übersetzt. Essai de diriger le Gout des Amateurs de Musique et de les mettre en état d'analyser et de juger un morçeau de Musique. Paris. Jombert 1782.

Allein, wie erstaunte er, als er, der in der italienischen Schule erzogen, den Gesang der französischen Schule kennen lernte. Er schreibt z. B.: »Talent, angenehm, reizend etwas abzusingen, mit Ausdruck zu declamiren, fällt keinem Franzosen schwer, ob sie Liebhaber seien oder Sänger. Aber die Bildung der Stimme, die Tonerzeugung, das scheinbar Brillante und Glänzende und die Fertigkeit, das reine Adagio jeder Musik, die ohne Beziehung auf den Text, das Herz zur Uebergabe zwingt, liegt nicht in ihrer Kehle.

*) Franz Grandaur führt dasselbe in der »Chronik des Hof- und National-Theaters in München« 1878, als im Jahre 1781 aufgeführt, an. Fetis berichtet in seiner Biographie universelle des Musiciens, Band VIII, dass es keinen Erfolg hatte. Diese Mittheilungen wären somit als Irrthümer anzusehen.

**) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. III. Jahrgang, 10., 11. und 12. Lieferung, pag. 58.

Die Opernsängerinen oder besser zu sagen die Actricen im musikalischen Schauspiel singen hoch und tief, halten sich an keinen Umfang, dagegen kennt man keine Altstimmen, die sich besonders in den tiefen Tönen des Alts bewegen. Sehr tiefe Stimmen, wahre Bassstimmen gibt es in Frankreich nicht.

Die Männer singen Alt in den Chören und schreien bis in b̄ hinauf.«

Es lässt sich unter diesen Verhältnissen sehr leicht denken, wie es mit der Ausführung Voglerscher Compositionen stand. Die Sänger keuchten und schrieen; alle Vorstellungen Voglers halfen nichts. Vogler wurde erbittert, was ihm bei solchen Künstlern leicht passirte, die Sängerinnen beleidigt. Vogler zog seine Compositionen zurück — die Actricen hätten ihn beinahe zerrissen.

Um zu zeigen, dass Voglers Urtheil über den Operngesang vollkommen gerechtfertigt sei, will ich noch das Urtheil Mozarts anfügen, der von Paris aus 1778 an seinen Vater schrieb: »Was mich am meisten bei der Sache ärgert, ist, dass die Herrn Franzosen ihren Goût nur insoweit geändert haben, dass sie nun das Gute auch hören können, dass sie aber einsehen, dass ihre Musik schlecht sei — ei bei Leibe! und das Singen! — oimè! Wenn nur keine Französin italienische Arien sänge, ich würde ihre französische Plärrerei noch verzeihen, aber gute Musik zu verderben, das ist nicht auszustehen.«

An einem andern Orte spricht er aus: »Und dann erst die Sänger und Sängerinnen — man sollte sie gar nicht so nennen; denn sie singen nicht, sondern sie schreien, heulen und zwar nur aus vollem Halse, aus der Nase und Gurgel.*)

Wir sehen, Vogler ist in seinem Urtheil noch milde gegen Mozart.

Unter dem Schutz der Königin ging es nun in Versailles desto besser. Zum längst ersehnten Frieden nach der Belagerung von Gibraltar componirte Vogler eine Oper »Le Patriotisme« und führte sie mit grossem Beifall zu Versailles auf.**)

Noch ist die Ouverture in D-dur vorhanden. In der Versteigerung hatte sie André um 24 kr. gekauft.

---

*) Nissen, Biographie Mozarts pag. 362 u. 396 und Jahn: »Mozart« Band II, pag. 279.

**) Prager Tonschule XV. Note.

Auch von der Oper, welche Vogler in Paris ebenfalls zurückzog*) »La Karmesse ou Fête de Flamande«, fand sich noch die Ouverture de la Foire Flamande F-dur und Airs detachées de la Karmesse ou Fête de la Flamande im Manuscript und gedruckt für das Forte Piano et Viola ad libitum.

Der Königin Antoinette widmete Vogler noch seine Symphonie D-moll in 745 Tacten mit seinem ganzen Orchester mit 4 Hörnern wie gewöhnlich ausgeführt. Ein brillantes Allegro beginnt (ganzer Tact), das nach 242 Tacten durch ein piu Allegro, in welchem die erste und zweite Violine stürmend concertiren, in reichster Mannigfaltigkeit zum lieblichen Adagio D-dur (128 Tacte) führt, das Saitenquartett war von Fagotten, Oboen und Hörnern begleitet. Nun folgt ein Allegro F-dur (359 Tacte), das mit Basse und 2 Violinen mit der absteigenden Scala beginnt.

Mit der Coda schliesst der Satz, im reichsten Wechsel mit den Blasinstrumenten, dieses brillante Gebilde aus der frühern Zeit Voglers. Die Coda D-moll ist der Anhang des dritten Theils mit dem Thema im Basse; aber die zweite Viola und die Oboe haben ihre Melodien gewechselt. Sie beginnen im Pianissimo und schliessen im Fortissimo. Auch diese Anlage gibt Zeugniss von der Unerschöpflichkeit Voglers in Erfindung und farbenvoller Ausführung irgend eines Themas von seiner harmonischen Kunst. Accorde wie 9
7
5
3♯ und ähnliche begegnen uns hier wieder, von welchen die damalige Zeit keine Ahnung hatte.

Noch hat er ein Quartett für Piano forte, Violin, Alt und Violoncello geschrieben: composé et executé au Concert de la Reine Marie Antoinette. Die erste Ausgabe erschien in Paris bei Sieber, vierte Auflage bei J. Schmitt in Amsterdam nebst vielen andern Auflagen in Wien, Mainz, Darmstadt, Speier und London 1792.

Ein zweites Concert pour le Clavecin ou Pianoforte avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Basse, deux Flûtes, 2 Cors composé et executé au Concert de la reine Marie Antoinete, opus 3, erschien bei Dannenberg in Paris.

*) Fetis sagt: die Oper konnte nicht ausgespielt werden, d'Origni in den Annales du theatre italien tome III, pag. 114: man schrieb den Misserfolg der Musik zu.

Man sieht, die musikalische Thätigkeit Voglers in Paris war nicht so unbedeutend, als uns die Biographen Mozarts immer glauben machen wollen. Vogler war ein Liebling der Königin geworden. Ihr unglückliches Ende unter der Guillotine raubte unserm Vogler auch diese hohe Freundin und Beschützerin.

Voglers Symphonie aus dem Jahre 1799 in C-dur ist allgemein bekannt. Sie ist erst nach dem Tode Voglers publicirt worden. André hat sie in der Auction der von Vogler hinterlassenen Manuscripte gekauft und herausgegeben. Das Finale hat die absteigende diatonische Scala zum Hauptthema. Die erste Violin beginnt mit dem Thema und das Orchester folgt in Fortissimo — ein Muster contrapunktischer Kunst.

Mit diesem Thema treten auch die Naturhörner ein. Der Scharfsinn Voglers hat sich auch hier wieder zu helfen gewusst. Er hat je zwei Hörner, C- und F-Horn, mit einander verbunden, von denen wechselsweise ein Horn die Tonlücke des andern ergänzt; das trotzdem noch fehlende e hat Vogler der C-Trompete zugetheilt.

Bei unsern jetzigen Hörnern mit den Ventilen ist diess nun nicht mehr nöthig; allein an Kraft und Brillanz des Tons wird die Voglersche Combination nicht übertroffen. Das Andante dieser Symphonie, F-dur $^4/_4$ Tact, gehört wohl zu dem Reizendsten, was je für ein Orchester componirt worden ist.

Zum erstenmale erscheint hier bei Vogler nach dem Andante ein Menuett, in C-dur $^3/_4$ Tact. Conrad Behrens hat einen Clavierauszug zu vier Händen in Hamburg herausgegeben. Allein das Instrumentale verbreitet über die Composition erst den eigentlichen Glanz.

Die Symphonie wurde in den Jahren 1815—1817 in München und Leipzig wiederholt in Concerten aufgeführt. Eine Recension der Symphonie von Professor Fröhlich erschien in der Leipziger musikalischen Zeitung 1817 No. 6 pag. 94. Allein er hatte die Symphonie nie gehört!

Vogler hat die Symphonie zu der sogenannten bayerischen Symphonie mit Chören 1806 umgearbeitet und sie beim Ritter-Concert in München am 20. April 1806 bei Hofe aufgeführt.

Zu den Singspielen Voglers zählt ausser »Erwin und Elvira«, dann »Schwedisches Festspiel« und »Rende-vouz-de chasse« noch »Herrmann von Unna«, Schauspiel mit Gesang und Tanz, von dem wir bereits gehört haben.

In Schweden hat Vogler 1786 im Auftrag des Königs die Oper »Gustav Adolph«, Drama in 3 Acten, geschrieben, Text in schwedischer Sprache. Der König Gustav III. war darüber so erfreut, dass er Vogler erlaubte, den Sommer sein Vaterland wieder zu besuchen und statt im Mai erst im September wieder eintreffen zu dürfen — mit dem praktischen Beweise seiner Zufriedenheit, dass ihm die auf die Zeit seiner Abwesenheit treffenden 1500 Dukaten ausbezahlt wurden. Auch beim Publikum übte die Oper gute Wirkung aus. Eine Arie aus derselben erklang schon am zweiten Tage auf allen Strassen Stockholms. Drei Tage vor Gustav III. Ermordung ging sie 1792 am 12. März zum Letztenmale über die Bühne Stockholms.

Weitere Compositionen in Schweden, 1786, sind die Chöre und Gesänge zu Racines Athalia.

Die ersten zwei Acte sind schon des poetischen Stoffes wegen am Umständlichsten behandelt und haben die blühendste, reichste Ausmalung erfahren. Vogler war auch da im Geiste der Dichtung charakteristisch schaffend, leidenschaftlich, glühend.

Auch Schulz hatte die »Athalia« componirt, in mehr antikisirendem Sinne. Indessen Vogler hat den Geist der Tragödie und der Zeit, in welcher die blutige Tochter des Achab ihren Gemahl tödtet, recht gut getroffen. Im Dienste des Gottes Baal jubelt die ungezähmteste, grässlichste Sinnlichkeit und in Athalias Busen weinte nicht Wehmuth, es wüthete darin Herrschsucht, glühende Leidenschaft. Vogler führte seine »Athalia« auch in Wien mit grossem Beifalle auf.

Bei uns bekannt ist auch sein Seraphiner Marsch aus der Musik für den Schwedischen Seraphiner-Orden, 1795. Das Autograph hat André um 7 fl. 30 kr. gekauft, aber, so viel ich weiss, nicht publicirt.

Zwei Prologe in schwedischer Sprache 1787, Säng-Styke für den 19. August 1786, können wir noch hier einschalten.

Vogler hat auch mehrere Ouverturen zu Kotzebueschen Schauspielen geschrieben, die alle die eigenthümliche charakteristische Kraft Voglers beurkunden, z. B. die Ouverture zum Schauspiel »Der Eremit auf Formentera«, 1785. Ein Sturm wirft das Schiff an die Insel Formentera. Stoff genug für Vogler. Auch ein Chor zu Rollas Tod mit dem charakteristischen indianischen Marsch, 1803, wäre noch zu bemerken. Auch der Schlusschor zu

dem Schauspiel: »Die Hussiten vor Naumburg«, 1802. Am merkwürdigsten ist die Ouverture zum Schauspiel: »Die Kreuzfahrer«, mit welchem im Jahre 1803 die Berliner Bühne eröffnet wurde. Vogler hat sie selbst »Charakteristische Ouverture zu dem Schauspiele: »Die Kreuzfahrer«« genannt, sie gibt uns ein lebendiges Bild des ganzen Schauspiels — die Kreuzfahrer den Sarazenen gegenüber — das Orchester ist verstärkt mit Bassposaunen und drei Clarinetten, grosse Trommel, Becken und Triangel. Nach einem Adagio C-moll von 6 Tacten beginnt das Allegretto, in Pianissimo blos Saitenquartett. 1. Act 3. Scene: Nach dem 23. Tacte hört man in der Ferne einen muntern Marsch. Die Kreuzfahrer lagern vor Nicäa, dem sarazenischen Heere gegenüber, und der Schauplatz ist bald in, bald vor einem nahe gelegenen Kloster der Hospitaliterinnen. Der Ritter Bohemund von Schwarzeneck hat in der Nacht der Familie eines Emirs aufgelauert und die Tochter desselben erbeutet, und der alte Emir kommt mit Friedensbedingungen in das Lager der Kreuzfahrer, seine geliebte Tochter wieder auszulösen. Bohemund lässt seine reizende Beute nicht, der Emir soll im Kampfe seine Tochter zurückverlangen, wenn er ein Recht auf sie zu haben glaubt. Da hebt Balduin von Eichenhorst den Handschuh auf statt des schwachen Greises. Bohemund fällt. Den Kampf malt die Musik sehr gut. Der glückliche alte Emir erhält seine Tochter wieder. In diesem Augenblicke, sagt der Text des Schauspieles, beginnen die türkischen Instrumente einen Friedensmarsch und mit diesem zugleich der zweite Theil der Ouverture. Vogler hat dazu einen Gesang benützt, den er in Afrika den Barbaresken selbst nachgeschrieben und den er noch später in seinem Polymelos No. 14 benutzt hat. Dieser im grössten Orchester mit noch zwei Piccolos dazu ausgeführte orientalische Marsch ist das Originellste und dem unvorbereiteten Hörer Fremdartigste in der ganzen Composition, A-dur, ganzer Tact. Das einfache Thema erinnert sogleich an altgriechische, überhaupt orientalische Musik — an die jonische Tonart.

Die ganze arabeske Melodie ist im gleichen Tacte nichts anderes als unsere diatonische Scala hier in A-dur. Allein der Rhythmus, d. i. der Accent, macht hier für unser Ohr etwas ganz Fremdartiges daraus. Der Hauptaccent ruht auf e und gis, eigentlich dem Septimen-Accord zu a. Vogler hat aber charakteristisch die Septime d des Septimen-Accordes e gis h d vermieden und sie als

kleine Terz des H-moll-Accordes verwendet. Dadurch erscheint der ganze Satz fremdartig bei ganz regelmässiger Accordfolge.

Kotzebue sagt in seiner Vorrede: »Ich wünschte zum ersten Act ein klagendes Adagio. Zwischen dem 2. und 3. Act dauert der türkische Marsch fort, und zwischen dem 4. und 5. Act wünschte ich ein verzweiflungsvolles Presto.« Vogler hat diesen Wunsch Kotzebues in der originellsten Weise erfüllt.

Noch sind zwei kleine Compositionen Voglers als Autographen in meinem Besitz: beide in München componirt. Die eine aus dem Jahre 1810, 15. April, mit der Ueberschrift: Versuch eines declamatorischen Gesanges.

Vogler wählte dazu die Legende von Herder »Rosen« und als Begleitung das Pianoforte.

Die zweite, »Romanze« überschrieben, doppelt rührend durch ihren Inhalt und den Tondichter, dessen letzte Schöpfung sie ist — (sie wurde am 22. Jänner 1814 componirt), denn nicht ganz 4 Monate später schloss Vogler seine Augen für immer, trägt den Titel: »Hessische Kriegertreue, Romanze für Seine Hoheit den Prinzen Emil von Hessen-Darmstadt von Helmina v. Chezy, geborne v. Klenk, und in Musik gesetzt von Herrn geheimen Rath Abt Vogler.«

Der rührende Inhalt dieser Romanze bezieht sich auf fünf hessische Soldaten, die freiwillig für ihren Prinzen in den Tod gingen. Prinz Emil Max, geboren 3. September 1790, hatte in dem grimmigen russischen Winter 1812 in Napoleons verhängnissvollem Feldzug gegen Russland alle seine hessischen Soldaten bis auf 5 verloren, die seine unzertrennlichen Begleiter blieben. Der Prinz wurde in dem stürmenden Schneegestöber von jenem verhängnissvollen Schlafe überwältigt, aus dem es kein Erwachen mehr gibt. Seine treuen Hessen waren in Verzweiflung. Mit jenem wundervollen Muthe, den nur die Liebe gibt, zog der erste Hesse seine Kleider aus und bedeckte den Prinzen damit; dann folgte der zweite, der dritte, vierte, fünfte. Der erste Hesse sank eben dem Tode in die Arme, als er den Körper des Prinzen warm fühlte, und als der Prinz erwachte, lagen seine treuen Hessen todt zu seinen Füssen. Der Prinz starb erst am 30. August 1856 zu Baden-Baden. Die rührende Composition in A-moll ist bei Sidler in München gedruckt.

Unter vielen Gelegenheits-Hymnen, die Vogler componirte, sind zwei, welche für unsere Gegenwart noch volles Interesse haben

und auch jetzt ihre grosse Wirkung nicht verfehlen würden. Die erste ist »Teutonia« oder Kriegslied, angestimmt von teutschen Frauen zum neuen Jahre 1814. Vogler widmete dieses Lied seinem Grossherzog, wobei er bemerkt: Der Text ist von einer Schauspielerin geschrieben und von ihm lyrisch zugeschnitten. In den Chor der teutschen Frauen stimmen später auch die Männer ein.

»Auf, auf! Ihr wackern Teutoniden!
Erobert uns das Vaterland!« etc.

Dem Duett von zwei Jungfrauen: »Höre, Pallas Athene! die Jungfrauen mit stählerner Brust!« folgt ein Choral der Wittwen in phrygischer Tonart, dann ein Trio von drei Frauen, dann Chor der Männer, Chor der Frauen, Allgemeiner Chor:

»Ihr kämpft und fallet für die Würde,
Ein Volk, ein freies Volk zu sein!«

Es ist ein mächtiger Ruf mit vollem Orchester.

Die zweite Pièce ist ein »Lied an den Rhein«, bei Gelegenheit des Uebergangs der Alliirten in Musik gesetzt, 1814, und für volles Orchester mit dem Schlusse:

»O rinn', o rinn', unendlich klar und helle;
So lang du strömest in deiner Schöne,
O Vater Rhein!
So lange werden Teutschlands Söhne
Noch Teutsche seyn, nicht mehr dem Fremdling untergeben.«

Voglers Hauptthätigkeit bestand in Compositionen für seine Kirche, deren Existenz für den protestantischen Norden grösstentheils ganz unbekannt geblieben, oder die höchstens dem Namen nach bekannt geworden sind. Im Auctions-Catalog sind allein 127 kleine und grosse Kirchencompositionen aufgeführt, von welchen wohl der grösste Theil verloren ist. Da finden sich unter anderen 6 Todtenmessen (Requiem), Miserere, Vespern (Abend-Gottesdienst der katholischen Kirche), darunter die grossartigste Composition: die »Vesperae de Paschate« aus dem Jahre 1805, eine kurze Choral-Vesper in G-dur. Dazu hat er noch jeden Psalm der Vesper einzeln componirt, wie z. B. das Magnificat mehrmal, den Ambrosianischen Hymnus »Te deum laudamus« sechsmal, einmal über den Choralton ein »Te deum laudamus« in D-dur und dreimal in A-dur; dann hat André eines publicirt. Weiter haben wir noch den Psalm »Miserere« vom ersten gedruckten, 1774, bis zum letzten, As-dur, aus dem Jahre 1789, die André in der Auction erstand.

Zu den bekanntesten Kirchen-Compositionen Voglers gehören seine Messen; denn Vogler hat mehrere Partien aus seinen Messen in seinen Concerten aufgeführt. Die eine davon ist auch durch Mozart bekannt geworden, der an seinen Vater schreibt, es stimme gar nichts in der Messe, so dass er nach dem Kyrie wieder aus der Kirche gegangen. Diese Messe und alle seine bedeutenden Messen existiren noch bis auf die letzte von 1811; ob somit Mozarts Urtheil von Leidenschaft eingegeben war oder nicht, lässt sich auch heute noch recht gut unterscheiden.

Die Messen und vor Allen die solennen Messen der katholischen Kirche —, denn nur in dieser werden die solennen musikalischen Messen aufgeführt —, bestehen aus sechs Hauptstücken: dem Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei und Dona nobis. Diese Theile bleiben in ihrem Texte unverändert durch das ganze Jahr. Dagegen wechselt mit jedem Tage der Introitus, die Gradualien zwischen der Epistel und dem Evangelium, und das Offertorium nach dem Credo, sie beziehen sich immer auf das Fest des Tages; die katholische Kirche feiert nämlich mit jedem Tag des Jahres ein Fest.

Eine am frühesten geschriebene und eine der interessantesten Messen ist die sogenannte »Missa pastoritia«, 1775 componirt und 1804 wieder neu instrumentirt. Diese Messen sind Weihnachtsmessen, d. h. sie werden in der Heiligen Nacht zur Feier der Geburt Christi aufgeführt. Die kirchlichen musikalischen Dichter, zur Zeit als Instrumentalmusik zur Verherrlichung des Gottesdienstes sich mehr und mehr verbreitete, suchten durch ihre Compositionen die Phantasie des Hörers in die Gefilde und die Situation zu versetzen, nach den Worten des Evangeliums: »Und Hirten waren in derselben Gegend auf freiem Felde und sie hielten Wache in der Nacht über ihre Heerde.« Ihre Melodien in der Messe sollten an diese Hirten mit ihren Schalmeien, an ihr Erstaunen und an ihre Freude, an die Glorie der Engel und die Freude der Menschen erinnern. Vogler hat in seiner bewunderungswürdigen Composition das Kindliche mit der hohen Würde des Festes zu vereinen gewusst, ja sogar sinnig beim Credo das »crucifixus« weggelassen, um die Freude durch keinen Ausdruck des Schmerzes zu stören, und geht nach dem »et incarnatus est« sogleich zum jubelnden »et resurrexit« über.

Den Zauber seiner wunderbaren Instrumentirung hat Vogler auch hier wieder in reichlichem Masse entwickelt, vorzüglich in dem

Haupttheil des Credo »et incarnatus est« G-dur. Namentlich der Chor der Saiteninstrumente ist in ungewöhnlicher Weise in die Tiefe verlegt. Die erste Violine mit zwei anderen und der Altviola wechselnd bewegen sich polyphonisch, die beiden Flöten nehmen denselben Gesang in der hohen Octave auf, vom kurzen Forte aus in's zarteste Pianissimo übergehend; zwischen beide tritt nach dem 15. Tacte der Vocal-Chor »et incarnatus est« im Forte ein. Auch im Sanctus beginnt der Chor der Saiteninstrumente wieder in der Tiefe bis zum jubelnden »Pleni sunt coeli et terra gloria tua«.

Die sinnreichen Verbindungen von Fagott, Clarinett, Oboe und Flöte machen einen einzig seltenen Effect. Am Schlusse des »Dona nobis« sind Fagotte concertirend. Die A-Clarinetten in ihrer Tieflage, die Oboen als Solo in der drei gestrichenen Octave, die Flöten über Oboen und Clarinetten — dazu halten noch z. B. die Hörner ihr H diese 11 Tacte unverrückt bis zum Schlusse aus, diese Instrumenten-Verbindung bringt eine merkwürdige Wirkung hervor, man meint Töne aus bisher unbekannten Instrumenten zu hören.

Ich hatte diese Messe bei dem Jubiläum unserer Academie der Wissenschaften, 29. März 1859, in der St. Michaels-Hofkirche aufgeführt. Nach Ende des Gottesdienstes bestürmte man mich, welch' wunderbares Instrument bei diesem »Dona nobis« mitgewirkt habe? Mein College Lassaulx war entzückt. »Waldesduft weht durch diese Messe. So etwas kann nur ein Deutscher machen.« André hat das Manuscript in der Auction um 6 fl. 15 kr. gekauft und dasselbe lithographirt herausgegeben — sie scheint aber vergriffen zu sein.

Eine zweite bekannte Messe ist die aus D-moll, 1784, gleichfalls von André publicirt, mit vollem Orchester und 3 Posaunen.

Juncker hatte sie schon in Mainz gehört. In seinem Almanach 1782 wundert er sich über die Messe, die ihm sehr gefiel. »Voglers Satz«, sagte er, »besass durchaus natürlichen Fluss. Es ist unbegreiflich, wie sich diess aus seinem steifen musikalischen Systeme erklären lasse.« Die Unbegreiflichkeit liegt darin, dass er Voglers System nicht kennt, wie diess überhaupt bis zur neuesten Zeit herauf der Fall ist.

Diese Messe wurde zuerst in Mannheim aufgeführt und nach 27 Jahren, im Jahre 1811, vom Hof- und Theater-Orchester mit ausserordentlichem Erfolge. Der Bericht vom 27. December erinnert: »Die Messe gehört anerkannt zu dem Höchsten, was in diesem Genre existirt.«

Aus dieser Messe hat Vogler das Gloria mit seinem originellen Ritornell — Flötensolo — in seinen Concerten aufgeführt, im Jahre 1802 am 12. Mai das Kyrie und Credo in Berlin.*) Im Jahre 1813 wurde das ganze Werk in der zweiten Hälfte der Winterconcerte dem Publikum vorgeführt.**)

Der Kritiker sagt dort: »Die grosse Missa vom Abt Vogler, deren Gloria aus D-dur sonst nur bekannt, ja berühmt ist, wurde hier ganz gegeben. Das ganze Werk wurde von allen gebildeten Kunstfreunden als in allen seinen Hauptsätzen meisterhaft anerkannt, und bewährte, durchaus nach Wunsch aufgeführt, seinen bedeutenden Ruf durch einen glänzenden und würdigen Effect. Im Ganzen ziehet schon der vom Gewöhnlichen meist abweichende, aber wohl erwogene Entwurf den Zuhörer nicht wenig an; der feurige und doch nie aus den Grenzen schreitende Geist, der in dem Werke herrscht, sowie die gründliche und doch nirgends steife oder gesuchte Ausarbeitung halten die Aufmerksamkeit und Theilnahme fest; die reiche Anwendung aller Vortheile der neuern Musik (auch einer glänzenden und mannigfaltigen Instrumentirung) regt diese Theilnahme immer von Neuem an und belebt sie noch durch ungemeinen Reiz. Im Einzelnen finden wir in allen diesen Hinsichten vorzüglich auszuzeichnen: das feierliche, würdevolle Kyrie, das feurige, glänzende Gloria in allen seinen drei Sätzen und die drei Abtheilungen des sanften andächtigen Credo.«

Das Credo ist wirklich in seiner Art höchst originell. Während alle übrigen Sätze polyphonisch behandelt sind, ist das Credo rein harmonisch durchgeführt, blos vom Saitenquartett begleitet. Während z. B. das Credo als prosaisches Recitativ dem Compositeur mit dem »crucifixus et resurrexit« hinreichenden Stoff zur Malerei gibt, ist in diesem Credo ganz gegen Voglers Natur nichts gemalt. Es ist in dieser Beziehung das ächteste Muster kirchlicher Composition — eine merkwürdige Einheit des Gedankens trotz aller wechselnden Situationen — der ruhige zuversichtliche Glaube durchweht mit seliger Ruhe das ganze Credo.

Das Benedictus ist ein reines contrapunktisches Vocalquartett ohne alle Instrumente.

Als merkwürdige harmonische Effecte, in denen sich Voglers System in seiner ganzen Originalität zeigt, finden sich, das Kyrie

*) Allgemeine musikalische Zeitung, IV. Jahrg. 1802, pag. 560.

**) Allgemeine musikalische Zeitung 1813, pag. 257.

vorangestellt, in diesem Credo der Uebergang von ces durch vier Tacte in's C-dur mit der Septime, die in's f leitet. Im Agnus Dei vierter Tact d̄ ais h c̄is d. Eine wunderbare Wirkung machen die Trompeten im Pianissimo über den Orgelpunkt A. Im Amen des »in gloria patris« sind einige originelle Harmoniefolgen, auf die wir hier nur aufmerksam machen wollen.

Eine andere originelle Messe ist die Missa de quadragesima, F-dur, für die Fastenwochen geschrieben. Die Musik besteht aus einem Vocalquartett blos mit Orgelbegleitung. Das »Agnus Dei, dona nobis« ist von unbeschreiblichem Reiz. André hat sie ebenfalls in der Auction um 1 fl. erworben und publicirt.

Die letzte grosse Messe, die Vogler für den Fürsten Esterhazy, 1811, componirt und zum Orchester noch eine Harfe gefügt hatte, scheint verloren gegangen zu sein.

Der Musiklehrer Culmann aus Frankfurt hat sie nebst andern Partituren in der Voglerschen Auction um den hohen Preis von 111 fl. zugeschlagen erhalten und sie endlich in der Frankfurter Auction, 22. Mai 1854, zum Verkaufe aufgeworfen, fand aber, wie fast vorauszusehen, keinen Käufer. Culmann siedelte mit seinen Partituren nach Nürnberg über, ist aber da gestorben — wohin die Partituren gekommen, weiss man in Nürnberg nicht mehr, vielleicht sind sie in den Käsladen gewandert.

Die grösste aller kirchlichen Compositionen Voglers ist sein grosses Requiem in Es-dur. In dieser Composition hatte er, wie Vogler selbst gesagt, versucht, ein Zeugniss alles seines Wissens und Könnens niederzulegen. Vogler hatte es schon 1807 componirt und wollte es in Wien zur Todtenfeier von Joseph Haydn, † 3. Mai 1809, aufführen.

Allein das war keine Zeit in Wien für die Spiele der Musen. Der Kaiser Franz II., dem seine untergeordnete Stellung, die ihm der Pressburger Frieden angewiesen, nicht behagte, rüstete aus allen Kräften zu einem neuen Kriege gegen den Erbfeind Napoleon. Er trommelte zusammen, was nur Waffen tragen konnte. Während Napoleon in Spanien war, bildete sich die fünfte Coalition energischer Fürsten gegen ihn.

Der Kaiser hatte 40,000 Mann zusammengebracht, Schlacht auf Schlacht folgte, bei Abensberg, Eckmühl, die Tiroler erhoben sich gegen Bayern. Vogler entfernte sich so schnell als möglich aus Wien, ging nach Darmstadt, so blieb sein letztes grosses Werk

unbekannt, nur der Grossherzog und seine Gemahlin, Voglers Schülerin, kannten es. Carl Maria von Weber schreibt an seinen Freund Gottfried Weber, 15. April 1810:*) »Mit Vogler habe ich schöne, selige Tage verlebt. Er hat ein Requiem für sich geschrieben, das Alles übertrifft, was ich bisher von contrapunktischen Künsten kenne, die zugleich Herz und Geist ansprechen.«

Der Grossherzog hatte seinem Capellmeister Wagner den Auftrag gegeben, in der Auction des Voglerschen Nachlasses das Werk um jeden Preis zu erstehen. Der Grossherzog erhielt es um 136 fl. Er übergab die Partitur grossmüthig der Firma Schott & Söhne in Mainz zur Publication, Februar 1822; zu gleicher Zeit besorgte Cantor Rinck einen wirklich musterhaften Clavierauszug des Werkes.

Das Werk steht als Requiem einzig in seiner Art da. Diese Einheit des reinsten Styles, welche durch die 1474 Tacte des ganzen Werkes weht und wirkt, bringt allein schon einen gewaltigen Eindruck hervor. Es ist kein Gemisch von Altem und Neuem von freien und gebundenen Style.

Dieses Werk ist ein grossartiges, merkwürdiges, psychisches Gemälde einer Seele, die mit einer demüthigen Bitte voll Hoffnung das Auge zum Himmel erhebt und betend bald vor Reueschmerz zerfliesst, bald wieder in freudigem Jubel aufjauchzt und mit einer Bitte um Frieden voll seligen Trostes scheidet.

Rochlitz hat es, 1823, ausführlich analysirt.**) Er sagt beim Offertorium: Wir stellen diese zwei Abschnitte unbedenklich zu dem Vorzüglichsten, was die Kunst in dieser Gattung aufzuweisen hat. Ueber das »Pleni« äussert er sich: »Feuriges, bei bewunderungswürdiger Kunst der Ausführung tief ergreifendes Meisterstück.« Beim »Benedictus« heisst es: »Unmittelbar nach diesem Triumphliede »Osanna in Excelsis« dringt das sanfte melodische Benedictus (blos Vocalchor) um so mehr zum Herzen.«

Im Jahre 1824 hat es Professor Fröhlich in Würzburg einer tief eingehenden Beurtheilung unterzogen.***)

Bei der Aufführung aller Voglerschen Werke, selbst der kleinsten, ist unerlässlich, dass jeder Periode, jedem Tacte, ja jeder Note ihr Recht angethan werde. Ohne gewiegte Musiker, ohne

*) Max Maria von Weber: Carl Maria von Weber I., pag. 198.
**) Leipziger allgemeine musikalische Zeitung. XXV. Jahrg., pag. 682—696.
***) Caecilia I. Bd. pag. 105—128. Mainz, Schott.

Proben — je mehr desto besser — wird die ächte Wirkung der Voglerschen Werke nie erzielt. Vogler selbst brachte z. B. seinen »Samori« erst nach etwa 50 Proben zur Aufführung. Allein an Kirchenchören, deren Fond gewöhnlich sehr gering ist, sind Proben oft nicht möglich, weil sie nicht bezahlt werden können. So wurden z. B. zur Aufführung von Voglers »Missa pastoritia« beim Jubiläum der Münchener Akademie neben unentgeltlicher Mitwirkung von Virtuosen, meistens Hofmusiker, gegen 200 Mark aufgewendet.

So hängt bei der Aufführung musikalischer Compositionen oft sehr viel von dem Orte ab, an dem sie aufgeführt werden. Jedes Requiem gehört für die Kirche und zwar zur Verklärung einer Todtenmesse, einer Messe für die Abgeschiedenen. Selbst das Mozartsche Requiem im Oratorienstyle macht seine volle Wirkung nicht im Concertsaale, sondern eigentlich in der Kirche. Darum sind solche Werke (das Voglersche mehr als das Mozartsche, weil hier das Libera auch noch beigegeben ist) nur schwer bei öffentlichen Gottesdiensten aufzuführen, weil ihre rechte Ausführung ohne Proben nicht möglich ist, wofür die Musiker natürlich bei uns bezahlt werden müssten. Auslagen der Art unterziehen sich die Hinterbliebenen für ihre Todten in der Regel sehr selten.

Ueberhaupt wächst die Scheu vor längerem Verweilen in der Kirche im directen Verhältnisse mit der festen und höhern Stellung in der Gesellschaft.

Aufgeführt wurde das Werk beinahe immer in Concerten und da nur stückweise.

In Leipzig zu Ostern 1824,*)
„ Wien 1827,**)
„ Prag 1830.***)

Man höre das Werk ganz, an der geeigneten Stelle in der Cathedrale bei solennen Todtenämtern gut und kunstgemäss besetzt und gut einstudirt und man wird erstaunen über die grandiöse Conception und Composition des letzten grossen Werkes Voglers und über die Macht der Musik überhaupt!

---

*) Allgemeine musikalische Zeitung XXVI. pag. 487.
**) Ebenda XXIX. pag. 368.
***) Ebenda XXXII. pag. 114.



Vogler's Schüler.

ährend seines ersten Aufenthaltes in Mannheim von 1770 an sind als seine Schüler anzuführen:

J. Einberger, Chorrepetitor in der Mannheimer Hof-Capelle.

Philipp Enslin, nachmals Capellmeister in Wetzlar, ein geschätzter Componist für das Clavier.

Michael Pfeifer, welcher seinem Meister nach Italien folgte und auf dessen Verwendung hin in Venedig den Auftrag erhielt, die Oper »Il puntiglio d'amore« zu componiren und damit guten Erfolg hatte.

Bernhard Anselm Weber, der schon 1773 in seinem siebenten Lebensjahre zu Vogler kam, welcher ihn während der Zeit seines Aufenthaltes in Italien seinem schon genannten Schüler Einberger übergab. Weber kehrte öfter zu Vogler zurück, begleitete ihn auf seinen Reisen auch in Schweden und Dänemark, bis Vogler nach Spanien ging. Er wurde Musikdirector der deutschen Oper in Berlin und 1803 Hof-Capellmeister. Er starb am 23. März 1821.

Zu dieser Zeit genoss auch **Franz Danzi** Voglers Unterricht in der Composition. Er wurde 1796 Vice-Capellmeister in München, folgte 1807 einem Rufe nach Stuttgart, ging später nach Carlsruhe, wo er 1826 starb.

Zur nächsten Gruppe zählen wir jene, welche nach Voglers Rückkehr aus Italien sich ihm als Schüler anschlossen. Zu diesen gehören:

Peter von Winter, nachmals kgl. bayerischer Hof-Capellmeister, gestorben den 18. October 1825.

Der grossherzoglich-hessische Oberst-Wachtmeister **Ernst Carl Ludwig von Buri**, der sich durch seine Composition des Melodrama »Amazili« aus Marmontels »Incas« bekannt machte.

Georg Wenzel Ritter, der ausgezeichnetste Fagottist des 18. Jahrhunderts; er gehörte dem churfürstlichen Theater in Mannheim und München an, componirte vorzugsweise für sein Instrument und starb am 22. Mai 1808.

Peter Ritter, ein Anverwandter des Vorgenannten, 1760 zu Mannheim geboren, war Virtuose auf dem Violoncello, Concertmeister und Director des Singspieles in Mannheim, componirte zunächst für sein Instrument und auch für die Bühne mit Erfolg. Er ging als grossherzoglich-badischer Hof-Capellmeister 1820 in Pension.

Jacob Friedrich Oehler, geb. zu Cannstadt bei Stuttgart, machte seine Studien bei Vogler in Mannheim, ging 1784 nach Paris, wo er bis zu Anfang dieses Jahrhunderts als sehr gesuchter Musiklehrer lebte. Er componirte für das Clavier und eine rühmlich bekannt gewordene Cantate. Von ihm und seinen Mitschülern **Kornacher** und **Mezger**, die alle drei ihrem Meister nach Paris folgten, sind Compositionen in den Betrachtungen der Mannheimer Tonschule aufgenommen. Mezger liess sich in Paris als Musikalienverleger nieder und veröffentlichte eine Anzahl beliebter Kammermusikwerke seiner Composition.

In den oben erwähnten Betrachtungen der Mannheimer Tonschule sind auch Compositionen des churpfalzbayerischen Hofrathes **Classen**, **J. P. Verazi**, **Joh. André**, **Friedr. Wilhelm Bixis**, Freiherrn **von Kerpen**, des Fräulein **von Brandenstein** aus Ludwigsburg, sämmtliche aus Voglers Schule, enthalten.

Als weitere Schülerin ist noch die blinde Clavierspielerin **Therese von Paradis** aus Wien und die Sängerin **Ludmilla Kemke** aus Mannheim zu nennen.

Aus der Zeit von Voglers Wirken in Schweden am Hofe Gustav III. ist als sein eifrigster Schüler der **Kronprinz**, nachmals **König Gustav IV.**, anzuführen und Capellmeister **Joseph Kraus** (ein geborener Mannheimer) in Stockholm. Von diesem schätzt man besonders eine Trauermusik zur Leichenfeier Gustav III. von Schweden, die ganz im Style seines Meisters componirt ist.

Während Voglers Aufenthalt und Wirken als Tonlehrer in Prag schaarten sich eine grosse Zahl Schüler um ihn. Von diesen machte

sich besonders bekannt **Friedrich Dionys Weber**, 1771 in Böhmen geboren, einer der bedeutendsten Schüler Voglers. Das Prager Conservatorium ist als seine Schöpfung zu betrachten und schrieb er auch für das Institut ein umfangreiches Lehrbuch. Er starb am 25. December 1842.

Gemeinschaftlichen Unterricht in der Tonsetzkunst genossen in Prag die drei Brüder **Joseph, Casimir** und **Leopold von Blumenthal.** 1803 wurden alle drei auf Voglers warme Empfehlung am Wiener Theater angestellt. Joseph von Blumenthal ward später Chordirector an der Piaristenkirche in Wien, Casimir von Blumenthal, Musikdirector in Zürich, und Leopold von Blumenthal, wie sein Bruder Casimir Violinist, Kammervirtuose eines ungarischen Magnaten. Zahlreiche Compositionen, darunter Kirchen- und Bühnenwerke, Sinfonien und instructive Werke erschienen in ihrer Mehrzahl unter Josephs Namen, doch war allgemein bekannt, dass auch dessen Brüder Antheil daran haben.

Im Jahre 1803 schloss sich in Wien **Joh. Baptist Gänsbacher** innig an Vogler an. Zu ihm gesellte sich im gleichen Jahre Carl Maria von Weber. Gänsbacher ward zum Dom-Capellmeister zu St. Stephan in Wien ernannt und starb am 13. Juli 1844.

Carl Maria von Weber ist als der berühmteste Schüler Voglers anzuführen. Seine erste Begegnung mit Vogler geschah in Wien, er folgte seinem Meister auch nach Darmstadt und kam auf Voglers Empfehlung als Musikdirector nach Breslau. Er starb zu London am 5. Juli 1826 als k. sächsischer Hof-Capellmeister.

Als Vogler 1807 Anstellung als Hof-Capellmeister in Darmstadt erhielt, eröffnete sich seiner Lehrthätigkeit ein neues Feld. Er hatte zur treuesten und anhänglichsten Schülerin die Gemahlin des Grossherzogs, **Louise, geborne Prinzessin von Baden**, die ihn ehrte und öffentlich auszeichnete.

Von den Mitgliedern des Hof-Orchesters in Darmstadt schlossen sich Vogler die beiden Capellmeister **Mangold** und **Thomas** an, sowie der Hofsänger **Janitzsch.**

Im Jahre 1810 waren Carl Maria von Weber und Gänsbacher ihrem Meister nach Darmstadt gefolgt. In den ersten Tagen des Mai langte **Jacob Meyerbeer**, damals 19 Jahre alt, von Berlin an, um bei Vogler seine Studien in der Composition zu machen. Nun hatten sich die drei berühmtesten Schüler Voglers zusammengefunden, unter sich und mit ihrem Meister durch die innigste Liebe verbunden.

Welch' tiefgehenden Einfluss Weber und Meyerbeer auf die dramatische Tonkunst übten, ist allgemein bekannt. Meyerbeer folgte seinen Freunden und Lehrgenossen 1865 in's Jenseits.

Als eifrige Förderer der Voglerschen Lehre müssen noch angeführt werden: **Justus Heinrich Knecht**, der Biberacher Musikdirector, dessen Schriften alle auf Voglers System basiren, und der Organist an der St. Michaels-Hofkirche in München, **Caspar Ett**, welcher ganz nach Voglers System unterrichtete und ein Schüler des Contrapunktisten Joseph Gratz war.

Aus dieser langen Reihe von Schülern treten einzelne hervorragende Meister hervor, welche sich in der Geschichte der Tonkunst einen unauslöschlichen Namen gemacht haben. Eine grosse Zahl Schüler haben ihren Ruf als vorzügliche Musiker für alle Zeit begründet, als Zeugen für die Praxis des Voglerschen Lehrsystems; eine wohl noch grössere Zahl Schüler blieb unbekannt, verursacht durch den häufigen Wechsel des Aufenthaltes ihres Meisters, der einen grossen Theil seiner Lebenszeit auf Reisen und in ausserdeutschen Ländern zubrachte.





Verzeichniss der Werke Vogler's.

Die sich vorfindenden Ortsnamen beziehen sich auf die betreffende Bibliothek, welche das Werk besitzt.

A. Theoretische Werke.

1. **Beiträge über Musik** in der **Frankfurter Encyclopädie.***)
   Varrentrapp u. Wenner in Frankfurt
2. **Beiträge** in den **Wetzlarer Concertanzeigen** 1779—80.
3. 1776 **Tonwissenschaft und Tonsetzkunst.** 86 Seiten 8⁰ mit 1 Tafel. Mannheim, gedruckt in der churfürstl. Hofbuchdruckerei.
4. — **Stimmbildungskunst.** 5 Seiten mit 2 Notenbeilagen. Mannheim in der kuhrfürstlichen Hofbuchdruckerei.
5. 1778—81 **Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.** 3 Jahrgänge. Der erste Jahrgang reicht vom 15. Juni 1778 bis Mai 1779. 407 Seiten.
   Der zweite vom Juni 1779 bis Mai 1780. 370 Seiten.
   Der dritte vom Juni 1780 bis Mai 1781. 241, 96 u. 76 Seiten. München.

---

*) Als die ersten literarisch-musikalischen Aeusserungen Voglers sind seine Artikel über Musik in der Frankfurter Encyclopädie zu betrachten. Dieselbe war von Kasten und Roos redigirt, von Varrentrapp in Frankfurt verlegt und bis zu 23 Bänden gediehen. Voglers Artikel sind sehr präcis gefasst, bringen seine originellen, von denen seiner Zeitgenossen abweichenden Ansichten in etwas apodiktischer Form zum Ausdruck, was die damals lebenden deutschen Theoretiker in hohen Grad erregte und reizte, so dass Kirnberger öffentlich aussprach: die Voglerschen musikalischen Artikel verunzieren die ganze Frankfurter Encyclopädie.

6. 1782 **Essai de diriger le Goût des Amateurs de Musique** et de les mettre en état d'analyser et de juger un morceau de Musique. Paris chez Jombert.

7. 1794 Inleding til Harmoniens Kaennedom (schwedisch). Mit Notenbeispielen. Stockholm.

8. 1797 Organist-Schola (schwedisch). Mit Notenbeispielen.

9. 1798 Clavér-Schola (schwedisch). Mit Notenbeispielen. Stockholm.

10. 1778 Kuhrpfälzische Tonschule.
In Commission bei C. F. Schwan und bei M. Götz in Mannheim. 206 Seiten 8⁰ und 30 Notentafeln in folio.
I. Theil: Tonkunst, Clavierschule, Stimmbildungskunst, Singschule, Begleitungskunst.
II. Theil: Tonwissenschaft, Tonsetzkunst, Nützbarkeit des Tonmaasses, Gebrauch der Harmonie, Tonlehre.
München, Würzburg.

11. 1780 Entwurf eines neuen Wörterbuches für die Tonschule.

12. 1800 Choralsystem. 105 Seiten, 23 Notentafeln in Querfolio, die in Stockholm gestochen wurden.
Theorie: I. Kritische Revision der musikalischen Theorie.
II. Historische Dedukzion über die uralte Psalmodie.
Praktik: III. Verbesserung und Umarbeitung fehlerhafter Behandlungen der 6 griechischen Tonarten.
IV. Strenge Prüfung vierstimmiger Orgelbegleitungen und Chöre.
Text bei André in Offenbach. Würzburg.

13. 1801 Data zur Akustik. Eine Abhandlung, vorgelesen bei der Sitzung der naturforschenden Freunde in Berlin den 15. December 1800. 38 Seiten. Offenbach bei André. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1801. München.

14. — Ueber die Umschaffung der Marien-Orgel in Berlin, nach dem Voglerschen Simplifications-System, eine Nachahmung des Orchestrions in Rücksicht auf Stärke, Würde, Mannigfaltigkeit, Feinheit, Deutlichkeit, Reinheit und Dauer.
Erschienen in Berlin.

15. 1802 Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule; zum Behufe der öffentlichen Vorlesungen im Orchestrionssaale auf der k. k. Carl Ferdinandschen Universität zu Prag.
142 Seiten 8⁰ und 12 Notentafeln in Querfolio. Prag 1802. In Commission bei Carl Barth. München, Würzburg.

16. 1802 Uebersicht der Orgelumschaffung in der Dreifaltigkeits-Kirche zu Schweidnitz.

17. 1806 Ueber die harmonische Akustik und ihren Einfluss auf alle musikalischen Bildungsanstalten. München.
Von André in der Auction des Voglerschen Nachlasses erworben.

18. — Vergleichungsplan der nach dem Voglerschen Simplifications-System umgeschaffenen Orgel in dem evangelischen Hof-Bethause zu München.

19. 1809 Kurze Beschreibung der in der Stadtpfarrkirche zu St. Peter zu München nach dem Voglerschen Simplifications-System vom Orgelbauer Herrn Franz Frosch neuerbauten Orgel erster Grösse.

20. 1811 System für den Fugenbau als Einleitung zur harmonischen Gesang-Verbindungslehre. Nach dem hinterlassenen Manuscript des Autors herausgegeben. 75 Seiten und 35 Notentafeln.
Offenbach bei André. München.

21. 1812 Vergleichungsplan der umgeschaffenen Neumünster-Orgel (in Würzburg).

22. 1813 Ueber Choral- und Kirchengesänge. Ein Beitrag zur Geschichte der Tonkunst im 19. Jahrhundert.
München bei Giel. München, Würzburg.

23. Nachricht von einer musikalischen Herausforderung in Paris.

24. Allgemeines musikalisch-kritisches Real-Lexikon von A—K. Im Manuscript hinterlassen.

B. Praktische Werke.

1. 1764 (Mense Maji.) **Peccator jugum abjice,** Aria ex G.
A Canto ed Alto, duo Violini con Violoncello.
Autograph in meinem Besitz. München.
31. Juli 1809 in ein contrapunktisches Quartett umgearbeitet.

2. — **Triumph der kindlichen Liebe,** Gelegenheitscomposition.

3. 1766 **Triumphirend göttliche Vorsichtigkeit** oder **Joas,** ein Drama.

4. — **Aretius,** ein Drama.

5. 1767 **Miserere,** G-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola Basso, Oboi e Corni.

6. 1767 **Miserere,** A-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e 3 Trombone.

7. 1767 **Missa Pastoritia,** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi, Corni, Clarini e Timpani.

8. 1768 **Missa Pastoritia,** A-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Corni, Fagotti, Clarini e Timpani. München.

9. — **Benedictus** aus Missa Pastoritia, A-dur, für 4 Solo-Singstimmen. Offenbach bei J. André (Carl Dietrich). Berlin.

10. — **Missa Pastorella ad majorem Dei gloriam et venerationem sanctissimi mysterii Incarnationes,** composita Mense Decembre 1768.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Fagotti, Clarini, Timpani, Basso e Organo. München.

11. — **Schuster-Ballet.**
Besetzung: Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboe, Fagotti, Corni. Umgearbeitet 1807.
Autograph in meinem Besitz. München.

12. 1769 **Miserere,** C-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e Corni.

13. 1770 **Concerto,** B-dur. Besetzung: Clavier, Violini, Viola e Basso.

14. 1771 **Der Kaufmann von Smyrna,** Operette aus dem Französischen des Herrn von Champfort, übersetzt von C. F. Schwan. Mit zwei Ouverturen. Mannheim 1771 bei Schwan, churfürstlicher Hof-Buchhändler. Text 75 Seiten. Darmstadt.

14a. Zergliederung der Operette: »Der Kaufmann von Smyrna«.
Betrachtungen der Mannheimer Tonschule II. Jahrg. 1. Liefg.
Autograph in meiner Sammlung.

14b. 16 Variationen über das Thema der Ouverture: »Der Kaufmann von Smyrna«.
Betrachtungen der Mannheimer Tonschule II. Jahrg. 2. Liefg.

14c. Dieselben, erste neue Ausgabe 1801; zweite Ausgabe, lithographirt mit gestochenem Titel, München bei Falter 1808.

14d. 3 Arien, 2 Duette, 1 Terzett mit Chor (Vaudeville).
Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I. Jahrg. 4.—6. u. 7.—9. Liefg. München.

14e. Ouverture und I. Arie II. Jahrg. 5.—6. Liefg. München.

15. 1772 (17. Maji.) **Le Rendez-vous de Chasse ou les Vendanges interrompue par les Chasseurs,** Ballet-pantomime par Mons. Louchery. Darmstadt.
Besetzung: Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, Corni.

15a. 1772 **4 Airs tirés de „Le Rendez-vous de Chasse"** pour clavecin. Berlin.

16. 1773 **Miserere** mit **Gloria Patri** in C, für die Fastenwoche.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabasso e Organo.

16a. Dasselbe mit ganzem Orchester versehen und den zweiten Satz **Auditui meo** ganz neu componirt. Dedicirt Papst Pius VI.
Betrachtungen der Mannheimer Tonschule III. Jahrg. 2. und 3. Liefg. München.

17. 1774 **Miserere,** C-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti e Corni.

18. 1775 **Missa Pastoritia,** E-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Fagotti, 4 Corni e Organo. Darmstadt, Würzburg.

19. — **Missa Pastoritia,** E-dur No. 2.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotto concertante e ripieno, 4 Corni, Clarini e Timpani.

19a. Neu umgearbeitet 1804.
Nach dem hinterlassenen Originalmanuscript herausgegeben. Offenbach bei J. André.

19b. — Zu **Missa Pastoritia** no. II. Graduale (De profundis clamavi ad te) a capella a canto firmo variato dagli Stromenti.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; 2 Violini, Viola, Basso e Organo; 2 Clarinetti, 4 Corni, 2 Fagotti e 2 Trombone.
Offenbach bei André.

19c. — **Benedictus** für 3 Solostimmen aus Missa 2. Offenbach bei André.

20. — **Kyrie et Christe,** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboe, Corni, Fagotto, Clarini e Timpani.

21. — **Kyrie et Christe,** F-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauto, Oboe, Fagotto, 6 Corni, 4 Clarini e 4 Timpani.

22. — **Gloria,** D-dur.
Besetzung: Contrealto-concerto, Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboe, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

23. 1775 **Gloria,** F-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e Corni.

24. — **Gloria,** C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Corni e Clarini.

25. — **Gloria,** G-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Clarini e Timpani.

26. — **Gloria,** G-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Corni e Fagotti.

27. — **Gloria,** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

28. — **Gloria,** C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, 4 Corni, Clarini e Timpani.

29 — **Gloria,** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Corni, Clarini e Timpani, dazu Flauti, Oboi, Clarinetti e Fagotti.

30. — **Gloria,** F-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboe solo, Clarinetto solo, Fagotto solo, 6 Corni, 4 Clarini e Flauti ad libitum.

31. — **Credo,** F-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e Corni ad libitum.

32. — **Credo,** C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Clarini e Timpani.

33. — **Credo,** F-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi. Fagotti, 6 Corni, 4 Clarini e 4 Timpani.

34. — **Credo,** D-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso. I. Orchester: Violini, Viola e Basso; II. Orchester: ebenso.

35. 1775 **Credo et Sanctus,** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

36. — **Agnus Dei et Dona nobis pacem,** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e Corni.

37. — **Agnus Dei et Dona nobis pacem,** G-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e Basso Organo.

38. — **Agnus Dei et Dona nobis pacem,** A-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e Clarinetto solo.

39. — **Agnus Dei et Dona nobis pacem,** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

40. — **Agnus Dei et Dona nobis pacem,** C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, 4 Corni, Clarini e Timpani.

41. — **Motetto Respira Adae Fili,** B-dur.
Besetzung: Soprano solo, Clarinetto concertante, Violini, Viola, Basso e Corni; Soprano, Alto, Tenore e Basso; Oboe concertante ad libitum.

42. — **Te Deum,** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e Violoncello; Fagotti, Oboi, Flauti, 4 Corni, Clarini e Timpani.
Offenbach bei André. Berlin.

43. — **Te Deum,** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, 4 Corni, 3 Clarini, Timpani e 3 Trombone.

44. 1776 **Kyrie et Christe,** C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

45. — **Kyrie et Gloria, Credo et Agnus Dei,** C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi, Clarinetti, Corni, Flauti, Fagotti, Clarini e Timpani.

46. 1776 **Credo,** C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, Clarini e Timpani. Violini, Viola e Basso ad libitum.

47. — **Credo et Sanctus,** G-dur für Doppelchor.
Besetzung: I. Chor und I. Orchester: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Flauti e Corni.
II. Chor und II. Orchester: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi e Fagotti.
Clarini et Timpani ad libitum für beide Orchester.

48. — **Credo, Sanctus, Agnus Dei et Dona nobis pacem,** F-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Fagotti, Oboi, Corni e Clarini.

49. — **Sanctus,** G-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola e Basso.

50. — **Sanctus,** A-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e 2 Corni ad libitum.

51. — **Sanctus,** B-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Bassi e 3 Clarinetti.

52. — **Sanctus,** C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Clarini e Timpani.

53. — **Sanctus,** B-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Bassi, Flauti, Oboi, Fagotti e 4 Corni.

54. — **Sanctus,** Es-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi, 4 Corni, Clarini e Timpani.

55. — **Sanctus,** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Corni, Clarini e Timpani.

56. — **Sanctus,** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

57. — **Sanctus,** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi, Flauti, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

58. 1776 **Agnus Dei et Dona nobis pacem,** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola e Basso.

59. — **Agnus Dei et Dona nobis pacem,** B-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e Clarinetti.

60. — **Agnus Dei et Dona nobis pacem,** A-moll et C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

61. — **Agnus Dei et Dona nobis pacem,** G-dur.
Besetzung: I. Chor und I. Orchester: Soprano, Alto, Tenore e Basso. Violini principale, Violoncello principale, Violini, Viola, Basso e Corni.
II. Chor und II. Orchester: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violino principale, Violini, Viola, Basso e Corni. Flauti, Oboi, Fagotti, Clarini e Timpani ad libitum.

62. — **Requiem,** G-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, Clarini e Timpani.

63. — **Libera me Domine,** C-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, 4 Corni e Clarini.

64. — **Matutinum defunctorum,** B-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola e Basso.

64a. — Dasselbe 1811 umgearbeitet und Blasinstrumente dazu gesetzt.

65. — **Motetto: Veni Creator spiritus,** E-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso.

66. — **Motetto: Saepe Leo,** Es-dur.
Besetzung: Basso solo. Corno concertante, Violini, Viola, Basso, Flauti, Clarini e Corni ad libitum.

67. — **Motetto: Pugna secura est Palma,** D-dur.
Besetzung: Tenore solo; Violini, Viola, Basso, Clarinetti, Corni, Clarini e Timpani.

68. — **Motetto: Cantat Cygnus suavi sono,** A-moll.
Besetzung: Tenore solo; Viola concertante, Violini, Viola e Basso.

69. — **Motetto: Sancta Maria,** A-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Flauti, Fagotti e 4 Corni.

70. 1776 **Hymnus: Crudelis Herodes,** F-moll.
Besetzung: Bassi soli; Violini, Viola e Basso. Darmstadt.

71. — **Ave maris stella und Crudelis Herodes** für 2 Chöre mit Pianoforte ad libitum. Partitur Offenbach bei André. München, Würzburg.

72. — **Vesperae chorales,** G-dur.
Besetzung: I. Chor: Soprano, Alto.
I. Orchester: Violini, Viola, Basso e Corni.
II. Chor: Tenore e Basso.
II. Orchester: Violini, Viola, Basso e Clarini.

72a. Dieselbe für ein Orchester mit Flauti.

72b. Dieselbe zu vier Stimmen mit Orgel. Erschienen bei Bossler in Speier. Berlin, Darmstadt, Würzburg.

73. — **Miserere,** C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso e Organo.

74. — **Miserere,** C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola e Basso.

75. — **Sabbato sancto,** G-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso.

76. — **Feria quinta in Coena Domini,** C-dur. **Feria sexta Parasceve,** C-moll.
Besetzung: Violini, Viola e Basso.

77. Dasselbe 1811 umgearbeitet.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Corni e 3 Trombone.

78. — **112 Petits Préludes pour l'orgue ou Fortepiano.**
München, Falter & Sohn. Mainz, Schott. Nachdruck bei Pasqué in Jena. Berlin, München, Würzburg (?).

79. — **Duetto,** E-dur.
Besetzung: 2 Soprani soli, Violini, Viola e Basso.

80. — **Romance „Quand le très-aimé reviendra“.** Chanté par **Madame du Gazon,** mit Clavierbegleitung. Mannheim.

81. 1777 **Deutsches Hochamt,** A-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore, Basso e Organo.
Umarbeitung vom Jahre 1807.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, Clarinetti, Corni, 3 Tromboni, Clarini e Timpani.
Betrachtungen der Mannheimer Tonschule II. Jahrg. 7. u. 8. Liefg. Erschienen **1808** als **„Utile Dulci.** Belehrende musikalische

Herausgaben mit einer Zergliederung, die vorläufig die Inaugural-Frage beantwortet: Hat die Musik seit 30 Jahren gewonnen oder verloren?" München 1808. In der kgl. bayer. allein privilegirten Steindruckerei von Senefelder & Gleisner.

Eine wörtliche Copie des in meinem Besitz befindlichen Autographes besitzt die k. Hof- und Staatsbibliothek München. Würzburg.

Dem Original ist beigebunden „Zusammenstellung eines vor 40 Jahren gesetzten Balletstückes (Schusterballet) und der vom Autor selbst neuerdings unternommenen Umarbeitung. Berlin, Wien, Würzburg.

82. 1777 **Kyrie**, E-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola e Basso.

83. — **Kyrie**, E-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e Clarini.

84. — **Kyrie**, F-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Corni e Clarini.

85. — **Kyrie**, D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi, Corni e Clarini.

86. — **Kyrie**, D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi, Corni e Timpani.

87. — **Kyrie**, Es-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Corni, Clarini e Timpani.

88. — **Kyrie**, G-dur.
Besetzung: I. Chor und I. Orchester: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi, Corni, Clarini e Timpani.

II. Chor und II. Orchester: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Corni, Clarini e Timpani.

89. — **Credo**, G-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola e Basso.

90. — **Gloria**, B-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi, Fagotti e 4 Corni.

91. — **Sanctus,** E-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Flauti, Oboi, Fagotti e 4 Corni.

92. — **Choro: Ecce panis Angelorum.**
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso.
In den Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I. Jahrg. 3. Liefg.
Offenbach bei André.

93. — **Die Auferstehung Christi.**
Besetzung: Tenore solo, Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Clarinetti e Fagotti. Darmstadt.

94. — **Le Christ vainqueur de la mort,** B-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

94a. — Dasselbe mit deutschem Text.

95. — **Stabat mater** von Pergolese.
Verbessert und vollständig umgearbeitet von Vogler.
Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I.—III. Jahrg.
Autograph in meinem Besitz.

96. — **Schmied-Ballet,** F-dur.
Besetzung: Fortepiano e Violino.
Betrachtungen der Mannheimer Tonschule III. Jahrg. 4., 5. u. 6. Liefg.
Berlin nur I. Violinstimme. München.

97. — **Jäger-Ballet.**
Besetzung: Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti e 4 Corni.

97a. — Dasselbe für Clavier und Violine.
Betrachtungen der Mannheimer Tonschule III. Jahrg. 4., 5. u. 6. Liefg.
Berlin nur I. Violinstimme. München.

98. 1778 **Deutsche Kirchenmusik,** welche für sämmtliche Sr. Churfürst Durchlaucht zu Pfalz-Bayern untergeordneten Lande von Vogler zu 4 Singstimmen und Orgel, dann einer willkürlichen Begleitung von Bogen- und Blasinstrumenten gesetzt und im geistlichen Concert zu Heidelberg am 18. Christmonat 1778 zum ersten Mal aufgeführt worden ist. München.

99. — **Seize Variations pour le Fortepiano.**
II. Ausgabe München bei Falter.

100. — **Recitativo ad Arie Se cerca se dice aus „Olympiade".**
Componirt von Galuppi, Anfossi, Jomelli.
Vergleichende Analyse von Vogler.
Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I. Jahrg. 5. u. 6. Liefg.

101. 1778 **Notturno en Quatuor** pour le Pianoforte, un Violon, la Quinte et Violoncelle.

La 2. Edition enrichie des agrements et des changements pour les reprises. Darmstadt chez Bossler.

102. — **6 leichte Clavierconcerte.**

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I. Jahrg. 9.—12. Lieferung. II. Jahrg. 7.—10. Liefg.

103. — **Lampedo,** Melodrama. Gedicht von Lichtenberg.

104. 1779 **„Ino"**, Cantate. Text von Ramler. Darmstadt.

105. — **6 Sonaten** für Clavier und Violine. Speier bei Bossler.

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule II. Jahrg. München.

106. — **Sinfonie** zur Tragödie »Hamlet« nebst Entreacts.

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule III. Jahrg. 5., 6., 7. u. 9. Liefg. Autograph in meinem Besitz. Darmstadt, München.

107. — **Sinfonie,** G-dur.

Besetzung: Trombi D. Corni G; Corni C, Flauti, Oboi, Fagotti, Viola 1 und 2, Basso.

Datirt: 24. August 1779. Darmstadt.

108. — **Den 24. August** (vermuthlich zu einem Geburtsfest).

Eine Composition in G-dur für Flauti, Oboi, Corni e Trombe.

109. 1780 **„Lied nach dem Frieden 1779"** von Claudius.

Musik von Joh. Ph. Kirnberger (bei Hummel in Berlin erschienen). Bearbeitet von Vogler für eine Singstimme.

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule II. Jahrg. 11. u. 12. Liefg.

110. — **Die Rheinfahrt.** Lied für eine Singstimme und Clavier.

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule III. Jahrg. 7., 8. u. 9. Liefg. München bei Sidler.

111. — **Der Lobgesang (Mariä).** Nach dem 8. Kirchenton I. Chor einstimmig, II. Chor vierstimmig.

Im Jugendfreund von Hauber u. Ett II. Jahrg. 1815. München bei Sidler.

112. — **Cadenza zum Mozart'schen Concerto** in Es-dur, für zwei Claviere componirt 1780. Köchel Verz. 365.

113. 1781 **Suscepit Israel,** G-dur.

Besetzung: Soprano solo, Violini, Viola, Basso, Flauti, Fagotti e Corni.

Von Vogler für die Concerts spirituels in Paris componirt. Betrachtungen der Mannheimer Tonschule III. Jahrg. 10.—12. Liefg.

114. — **„Erwin und Elvira"**, ein lyrisches Singspiel in einem Act. Dichtung von Göthe. Darmstadt.

114a. 1781 Dasselbe, **Arie „das Veilchen"**, für eine Singstimme mit Begleitung des Streichquintett.

Autograph in meinem Besitz.

115. — **Concertante,** Es-dur.

Besetzung: Violino e Violoncello principale; Violini, Viola, Basso, Oboe e Corni.

116. 1782 **Eglé,** eine Pastorale, in Paris aufgeführt.

117. — **Ariadne auf Naxos,** Cantate.

118. — **Pariser Sinfonie.** Der Königin Maria Antoinette dedicirt. Vollendet 23. Mai 1782 in Paris.

Besetzung: Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, 4 Corni, Trombe, Timpani.

119. — **Quartetto** pour le Fortepiano, Violon, Alto et Violoncelle.

I. Ausgabe bei Sieber, Paris.
II. „ „ Artaria, Wien.
III. „ „ Schott, Mainz.
IV. „ „ J. Schmitt, Amsterdam.
V. „ „ Bossler, Speier, mit den Zusätzen »avec les reprises variées« und »executé au concert de la Reine Marie Antoinette«; ausserdem eine Londoner von 1792.

120. — **Concerto pour Clavecin** ou Fortepiano avec accompagnement de 2 Violons, Alto e Basso; 2 Flûtes, 2 Cors composé et executé au Concert de la Reine Marie Antoinette op. 8. Paris bei Dannenberg.

121. — **Six Sonates** oeuvre 6 }
122. — **Six Sonates** oeuvre 7 } pour Fortepiano, Violon e Violoncelle.

Paris. Berlin besitzt Violoncellstimme von opus 6, opus 7 complet. Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.

123. 1784 **Salve Regina** a 4 voci. Datirt 4. März 1784.

Autograph in München.

124. — **Missa de Quadragesima,** F-dur.

Besetzung: Soprano, Alto, Tenore, Basso e Organo ad libitum. Erschienen bei J. André in Offenbach. Darmstadt, München.

125. — **Missa,** D-moll.

Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, Clarini, Timpani e Tromboni.

Erschienen bei J. André in Offenbach.

126. 1784 **Missa solemnis** No. 1, D-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Fagotto, Oboe, Corni, Clarini, 3 Trombone, Timpani, Basso e Organo.
Offenbach bei André. Darmstadt, München, Würzburg.

127. — **Te Deum**, D-dur. Datirt 3. October 1784.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, 4 Corni, Clarini e Timpani.
Autograph in München.

128. — **Motetto „Rorate coeli desuper"**, A-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Organo e Contrabasso.
Mainz, J. Schott.

129. — **Alma redemptoris mater**, Es-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Oboi, Clarineti, 4 Corni, Fagotti, Flauti, Tromboni e Timpani.

130. — **Motettum pro Adventu: Rorate coeli desuper.** (Blumen entspriesset der Erde Schooss.)
Quatuor vocibus cantandum comitante si placet clavicembalo edidit et verba germanica adjecit Gottfr. Weber.
Mainz bei Schott. München.

131. — **Ouverture zur Operette „Le Patriotisme"**, D-dur.
Besetzung: Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Corni, Clarini e Timpani.

132. — **Der blinden Clavierspielerin Paradis Schicksal von ihrem blinden Freunde Pfeffel in Colmar und ihrem Lehrer der Harmonik Vogler besungen.**
Am churfürstlich-markgräflich-badischen Hof in Carlsruhe den 25. Juli und 1. August (178?) aufgeführt, den drei hessischen Grazien und durchlauchtigsten Schwestern Ihro Kgl. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Kronprinzessin (Friederike Louise) von Preussen, Ihro Durchlaucht der Frau Herzogin (Louise) von Weimar, Ihro Durchlaucht der Frau Erbprinzessin (Amalie Friederike) von Baden und Hochberg, unterthänigst zugeeignet vom Tonsetzer. Für eine Singstimme mit Begleitung des Clavier, 2 Violinen, 1 Alto, 1 Contrabass und 1 Flöte.
Mainz, gedruckt mit Alefischen Schriften.

133. 1784 **Concerto de Fortepiano a 4 mains,** C-dur.
Besetzung: Violini, Viola, Basso, Flauti, Clarinetti, 3 Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

134. 1785 **Ouverture zur Oper „Der Eremit von Formentera“,***) C-moll.
Dichtung von A. von Kotzebue.
Besetzung: Violini, Viola, Basso, Flauto piccolo, Oboe, Clarinetti, Corni, Fagotti, Clarini e Timpani.

135. — **Castore e Polluce,** grosse Oper in 3 Acten.
Partitur in der Hofbibliothek in Darmstadt. Berlin, München.

135a. — — Clavierauszug, erschienen bei Hekel in Mannheim.

135b. — — Ouverture für das Pianoforte zu 4 Händen von F. X. Kleinheinz. München, Mannheim, Düsseldorf bei Götz. München.

135c. — — Hochzeitsmarsch für's Pianoforte zu 2 Händen gesetzt vom Componisten. München bei Falter.

135d. — — Sinfonie aus der Oper »Castore e Polluce« im Clavierauszug gesetzt von A. Streicher. Mannheim bei Götz 1788. Berlin, München.

135e. — — Choro dei Mostri estratto d'all opera »Castore e Polluce« accomodato per il clavicembalo da A. Streicher.
Mannheim bei Götz. Berlin, München.

135f. — — Raccolte d'arie dell' opera »Castore e Polluce« dedié à la Comtesse Paumgarten.
13 Arien, Duette: 4 aus dem I. Act; 3 aus dem II. Act; 6 aus dem III. Act, eine davon auf Blatt 41 von Peter von Winter. München.

135g. — — Air favori de l'opera »Castore e Polluce«. Varie pour le Pianoforte avec accompagnement de deux Violons, Alto, Basse, 1 Flûte, 2 Hautbois, 2 Cors et 2 Bassons par Alois Schmitt.
Partitur und Stimmen. Offenbach bei J. André.

135h. — — Ouverture guerrière de l'opera »Castore e Polluce«. Partitur.
Besetzung: 2 Violons, Alto, Basso, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Bassi, 4 Corni, 2 Trombe e Timpani.
Partitur und Stimmen. Offenbach bei J. André. München.

135i. — — Huit Variations pour le Pianoforte sur l'air de Ballet de »Castor et Pollux« de Charles Marie de Weber.
Erste Originalausgabe. Wien, Joseph Eder. München.

135k. — — Variationen von J. N. Hummel, op. 6. München.

*) Auch bekannt unter dem Titel »Der Schiffbruch bei Formentera«.

135l. 1785 **Castore e Polluce.** Einzelne Stücke im Clavierauszug. Mannheim bei Heckel. München.

135m. — — Marsch für Pianoforte. Hannover, Bachmann.

135n. — — Hochzeitsmarsch. München bei Falter.

136. 1786 **Gustav Adolph.** Oper in 3 Acten. Text in schwedischer Sprache. Darmstadt.

137. — **Ouverture zu „Gustav Adolph"** für Clavier. Hamburg bei Böhme. München.

138. — **Ebba Brahe.** Oper.

139. — **Athalia,** Tragödie.
Besetzung: Voci concertanti e Chori: Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Piccolo, Fagotti, 4 Corni, Clarini e Timpani.
Mit italienischem und französischem Text. Componirt 9. August 1786 auf dem kgl. Lustschloss Drottningholm bei Stockholm. Darmstadt.

139a. — Dieselbe mit deutschem Text.

140. — **Säng-Styke för d. 19. Augusti.** Darmstadt.

141. 1787 **Zwei Prologe in schwedischer Sprache.**
Besetzung: Voci concertante e Choro; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Clarini e Timpani.

142. — **Ouverture zu „La foire Flamande",** F-dur.
Besetzung: Violini, Viola, Basso, Flauti piccoli, Oboi, Clarinetti, 4 Corni, Clarini e Timpani.

143. — **Airs de la „Karmesse ou Fête de Flamande",** arrangé pour Clavecin. Duo de Jeanette e Suson. Ariette de Madame Vandergoot. Air Générale. München.

143a. — **Ouverture et Airs de Ballet de la „Karmesse ou Fête Flamande"** pour Fortepiano et Violon ad libitum.

144. — **Schwedisches Festspiel zur Verherrlichung Gustav III.** Darmstadt.

145. — **Le dernier Morceau de la Cantate suèdoise.** G-dur. Darmstadt.

146. — **Variationen,** B-dur.
Besetzung: Violini, Viola, Basso, Flauti, Fagotti, Clarinetti, Oboi e Corni.

147. — **Variationen,** G-moll.
Besetzung: Violini, Viola e Basso.

148. 1788 **Zwei Prologe „Curland"** zu Ehren der Herzogin (?).
Besetzung: Voci, Violini, Viola e Basso; Flauto solo, Oboi, Fagotti e Corni.

149. 1789 **Miserere,** Es-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Clarini, Fagotti, Corni e Organo.
Offenbach bei J. André.

150. — **Hymne „Wilhelmus von Nassau",** C-dur.
Varié pour le Fortepiano, Violons, Taille et Basson ad libitum.

151. 1791 **Variations sur l'air de Marlborough.** G-dur.
Besetzung: Clavier, 2 Violini, Viola, Basso, 2 Flauti, 2 Fagotti, 2 Corni ad libitum.
Erschienen bei Bossler in Speier. München.

151a. — **Air de Marlborough varié** für Pianoforte allein.
München bei Falter. Berlin, München.

152. — **Erste musikalische Preisaustheilung für das Jahr 1791.** Nebst 40 Kupfertafeln, die aus dem Magnificat beider Preisträger (der eine Joseph Schlett, Professor am Cadettencorps und Organist an der k. St. Michaels-Hofkirche in München) ein Stück und die Umarbeitung beider Stücke vom Preisrichter liefern. 32 Seiten. Frankfurt, Varrentrapp & Wenner.

153. 1793 **Contrapunctische Bearbeitung des englischen Volksliedes: „God save the King".** D-dur für Fortepiano. München.

153a. — Dieselbe für die Orgel.
Beide Werke bei Varrentrapp & Wenner in Frankfurt.

153b — **Verbesserungen der Forkel'schen Veränderungen über das englische Volkslied: „God save the King".** 48 Seiten in 8° mit 8 Kupfertafeln in Folio.
Frankfurt bei Varrentrapp & Wenner. München.

153c. — **Gode save the King con Variationi.** C-dur.
Besetzung: Fortepiano, Violini, Viola e Basso.

154. — **Trauermusik auf Ludwig XVI.** C-moll.
Besetzung: Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboe, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, Clarini e Bassi.

155. — **„Andenken."** »Ich denke Dein.« Gedicht von Matthison für 4 Singstimmen. München.

156. 1795 **Hermann von Unna.** Ein Schauspiel in fünf Acten mit Chören und Tänzen von Skjöldebrand.
Autograph der Partitur in der Hof-Bibliothek Darmstadt. Berlin.

156a. — Dasselbe. Clavierauszug. Leipzig, Breitkopf & Härtel. München.

156b. — Dasselbe. Ouverture für Clavier. Mainz bei Schott. München bei Falter.

156c. 1795 Dasselbe. Marsch für Clavier. Berlin bei Pany. Hannover bei Bachmann. Mainz bei Schott. München bei Falter.

157. — **Musik für den Seraphimer-Orden in Schweden.** D-dur.
Besetzung: Voci concertanti e Chori; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, Clarini e Timpani. Mit schwedischem Text.

158. — **Variations sur deux thêmes:**
1. Marche des chevaliers de l'ordre des Seraphims en Suède,
2. Chanson suedoise „Hoens Gummans Visa" für Clavier.
Leipzig bei Kühnel.

159. — **Piéces de Clavecin faciles** avec des Variations d'une difficulte graduelle. Erschienen in Stockholm. München.

160. 1796 **Der eheliche Zwist.** Sonate für 2 Violini, Alto e Basso. Leipzig, Breitkopf.

160a. — **La Brouillerie entre Mari et Femme.** Sonate pour le Fortepiano avec accompagnement de 2 Violons, Alto e Basso.
Paris chez Metzger.

161. — **Duetto.** B-dur. (Text unbekannt.)
Besetzung: 2 Soprani; Violini, Viola, Basso, Flauto, Oboe, Clarinetti, Fagotti e Corni.

162. — **Zoroastre,** Melodram, Es-dur.
Besetzung: Oboe, Clarinetto, Fagotto e Corni.

163. 1797 **Te Deum.** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, 3 Fagotti, 4 Corni, 3 Clarini, Timpani e 3 Trombone.

164. 1799 **Sinfonia,** C-dur. Mit dem fugirten Finale: die Scala.
Besetzung: Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, 4 Corni, Fagotti, Clarini e Timpani.
Erschienen bei J. André in Offenbach. Berlin.
Clavierauszug zu 4 Händen von Conrad Behrens bei Ernst Behrens in Hamburg.

164a. — Diese umgearbeitet 1806 zur bayerischen National-Sinfonie. C-dur.
Autograph in meinem Besitz.

165. — **Trichordium** und **Trias-Harmonica** oder **Lob der Harmonie** nach J. J. Rousseaus Melodie zu 3 Tönen von Professor Meissner. B-dur.

Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Violoncelli, Bassi, Clarinetti in B, Flauto, Fagotto, Corni, Clarini e Timpani.

Text mit Vorbericht 8 Seiten.

Erschien 1815 bei J. André, Offenbach. Berlin, München.

(Partitur in folio in Wien erschienen in der Berliner Bibliothek.)

165a. 1795 Dasselbe. Clavierauszug bei J. André in Offenbach.

165b. — Dasselbe zu 5 Stimmen.

166. — **Terzetto. L'invocazione del Sole alla mezzanotte in Laponia.**

Besetzung: 2 Alt- und 1 Bassstimme.

Allgemeine musikalische Zeitung I. Jahrg. 1798/99. Darmstadt, München.

167. — **Marsch zu dem Trauerspiel „Agnes Bernauer"** von Joseph A. von Töring-Cronsfeld für Pianoforte. Mainz bei Schott. München.

168. 1800 **Charakteristische Ouverture zu dem Schauspiel „Die Kreuzfahrer"** von A. von Kotzebue, mit türkischer Musik.

Besetzung: Violine, Viola, Violoncello, Contrabasso, 3 Fagotti, 3 Clarinetti, Flauti, Trombone, Basso, Trombe, Corni, Timpani, Triangelo, Grand Tambure e Piatti (Becken).

Offenbach bei André.

Aufgeführt zur Eröffnung der Berliner Hofbühne (1803) und im Abonnement-Concert der musikalischen Akademie in München am 1. November 1855. Autograph in meinem Besitz. München.

169. — **Concerto,** F-dur.

Besetzung: Corno di Caccia, Violini, Viola, Basso, Clarinetti, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

170. — **Pastorale,** D-dur für Fortepiano.

171. 1802 **Der Koppengeist auf Reisen** oder **Rübezahl,** von A. von Kotzebue.

172. — **Schlusschor** zum Schauspiel **„Die Hussiten vor Naumburg",** von A. von Kotzebue. C-dur.

Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

173. — **Polonaise,** A-dur.

Besetzung: Soprano solo; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti e Corni.

174. 1803 **Chor zu „Rollas Tod"** oder **„Die Spanier in Peru",** Trauerspiel von A. von Kotzebue. F-dur.

Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Bassi, Flauto piccolo, Oboi, Clarinetti, Fagotti, 3 Trombone, Corni, Clarini e Timpani.

174a. 1803 **Indianischer Marsch aus „Rollas Tod"**, B-dur.
Besetzung: Weiber und Kinder. Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti e Corni.

175. — **Samori**, heroische Oper in zwei Aufzügen. Text von Franz von Huber.
Text, Soufflirbuch und Scenarium in 4°. Autograph in meinem Besitz. Darmstadt.
Textbuch, Wien 1804, Darmstadt 1810.

175a. — **Clavierauszug von „Samori"**, eine grosse heroische Oper in 2 Acten für das Pianoforte eingerichtet und Seiner Hochfürstlichen Durchlaucht dem regierenden Fürsten Lobkowitz etc. gewidmet vom Verfasser Abt Vogler.
Wien, J. Mollo & Comp. München.
Nach Carl Maria von Webers eigenen Aufzeichnungen und Briefen hat dieser unter Voglers Leitung den Clavierauszug besorgt.*)

175b. — **Erste Ouverture** in G-moll. Partitur.

175c. — Dieselbe für Pianoforte, zwei- und vierhändig eingerichtet 1804. Breslau bei C. G. Förster (Weinhold).

175d. — Dieselbe, arrangirt für Sextett von Joseph von Blumenthal. 1804.

175e. — **Neue (II.) Ouverture** in D-dur, zur Oper **„Samori"** componirt 1811.
Besetzung: 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Bass; 1 Piccolo, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 3 Posaunen, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Pauken und kleine Trommel.
Erschienen bei J. André in Offenbach. Berlin, München.

175f. — Dieselbe für Clavier zu 4 Händen eingerichtet. Breslau bei C. G. Förster (Weinhold). Berlin.

175g. — **Arie für Bass „Kronen sind nur eine Bürde"** aus **„Samori"**.
Partitur in meinem Besitz.

175h. — Dieselbe in Clavierauszug. Breslau bei C. G. Förster 1804.

175i. — **Six Variations** pour le Pianoforte avec accompagnement d'un Violon et Violoncelle ad libitum sur **l'air de Naga: „Woher mag diess wohl kommen"** aus **„Samori"**. Vienne au magazin de l'imprimerie chymique imper. royal. privil.

175k. — **7 Variations** sur un Thema Andante con moto G-dur de l'ouverture de l'opera **„Samori"**. C-dur.

---

*) In Whistlings Handbuch ist angeführt: »Samori«, Clavierauszug mit deutschem Text. Wien bei Artaria & Comp.

Besetzung: Fortepiano, Violino e Violoncello ad libitum.
Dedicirt der Frau Churfürstin von Pfalz-Bayern. (Zeit der Entstehung 1804—1806.) München.

175l. 1803 **6 Variations** pour le clavecin accompagné d'un Violon e Violoncelle sur le Trio de Pando, Mahadone et Rama »Sanfte Hoffnung«. München.

175m. — 6 detto sur le Duo de Mahadone et Pando »Was brauchen wir Scepter und Kronen«. München.

175n. — 6 detto sur le Duo de Nagan et Tamburan. München.

175o. — 5 detto sur le marche et choeur quand on apporte les dons nuptuals. München.

175p. — **Samori.** Opéra arrangé pour 2 Flûtes, 2 Violes, Violoncelle e Contrebasse von J. von Blumenthal.
Wien bei Artaria & Comp. Würzburg.

175q. — — arrangé en Quatuor.

175r. — — Ouverture für 2 Violinen. Wien bei Haslinger.

175s. — — I. und II. Ouverture für 2 Violinen, Alt und Violoncello. Wien bei Diabelli.

176. 1804 **Amore prigionero.** Text von Metastasio.

177. — **Diana ed Amore.**

178. — **Graduale „Postquam impleti sunt dies“.** C-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, 4 Corni, 4 Fagotti, 3 Trombone, Clarini e Timpani.

178a. — Dasselbe aus dem Jahre 1813. C-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotto, Contra-Fagotto. 4 Corni, Clarini, 3 Trombone e Timpani.

178b. — Dasselbe, enthalten in **Serenissimae Puerperae Sacrum:**

178aa. **I. Postquam impleti.** Soprano, Alto, Tenore e Basso, Violini, Viola, Bassi, 3 Trombone, 2 Clarinetti, Fagotto e Contra-Fagotto.

178bb. **II. Laudate pueri Dominum.** Soprano e Contra-Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Contra-Fagotto, Fagotti concert., Flauti, Oboi, Clarinetti, Corni, Clarini, 3 Trombone e Timpani.
Offenbach bei J. André. Berlin, Darmstadt, München, Würzburg.

179. 1804 **Harmonie-Aria: Minfter war en Westgöthe han han?** B-dur.
Besetzung: Oboi, Clarinetti, Fagotti e Corni.

180. 1805 **Missa de Quadragesima.** F-dur.
Besetzung: I. und II. Chor: Soprano, Alto, Tenore e Basso. Organo, Viola, Contra-Basso, Fagotti e Contra-Fagotti. Darmstadt, München.

181. — **Missa de Paschale.** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, Clarini e Timpani.

182. — **Vesperae de Paschale.**
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, Trombe e Timpani. Darmstadt.

183. — **Der 132. Psalm „Ecce quam bonum“** für 4 Männerstimmen mit Pianoforte ad libitum.
München bei Falter und in der priv. Steindruckerei, Offenbach bei André. Berlin, München, Würzburg.

184. — **Patriotisches Lied** »Die Freude, die das Herz uns hebt« zu vier Singstimmen bei Gelegenheit, als Churfürst Max Joseph am 1. Jänner 1806 die Königswürde annahm.
München bei Falter. München.

185. 1806 **Polymelos.** Ein national-charakteristisches Orgel-Concert in 2 Theilen zu 16 verschiedenen Originalstücken für's Pianoforte mit willkürlicher Begleitung einer Violine und Violoncello gesetzt und der regierenden Königin von Bayern zugeeignet.
Aufgeführt mit Zustimmung eines Chores von 80 Sängern im evangelischen Hof-Bethause zu München am 29. und 31. März 1806.
16 Hefte. München bei Falter. Berlin, München.
1. Volkslied: Es lebe unsere Königin!
2. Schwedisches Lied, unter der Regierung des Königs Sigismund, zugleich König von Polen, verfasst.
3. Bayerisches Vater unser.
4. Barcarole de Venise.
5. Volkslied: Einzug der bayerischen Krieger. Flöten-Concert.
6. Allegro. Das Thema ist ein Schweizer Kuhreihen in altgriechischer lydischer Tonart.

7. Andante. Eine afrikanische Romanze.
8. Rondo. Ein finnischer Gesang.
9. Volkslied: Ich bin ein Bayer, ein Bayer bin ich.
10. Schottische Arie.
11. Der 14. Jänner 1806. Vermählungslied.
12. Kosakische Arie.
13. Das Wiederkehren des verwundeten bayer. Kriegers.
14. Allegro. Das Thema ist eine in Marokko allgemein beliebte »Air barbaresque«, die Vogler in Afrika selbst notirt hat.
15. Andante. Eine alte Weise von den Grenzen von Grönland: »Der klagende Normann«, von Vogler dort selbst aufgesetzt.
16. Rondo. Cheu-Teu. Eine chinesische Arie, die Vogler aus den Originalnoten der Missionäre von Peking entziffert hat.

185a. 1806 **Polymelos.** 6 Variationen über das schwedische Lied. Braunschweig bei Spehr.

185b. — — 6 Variationen über die grönländische Romanze. Braunschweig bei Spehr.

185c. — — Variationen, Marche et Chanson suédois. Leipzig bei Peters.

185d. — — Bayerisches Vater unser (Text von A. Baumgartner) für Clavier mit Violine und Violoncello ad libitum.

185e. — — Variationen über dasselbe für Clavier.

186. — **Bayerisches Vater unser.** B-dur. Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso. München bei Jos. Zängl. München.

187. — **Hessisches Vater unser.**
Tonsatz gleich dem bayerischen Vater unser mit Begleitung der Harmoniemusik: 2 Fagott, Contrafagott, 3 Posaunen etc.

188. — **Pastorella** (Thema seiner Orgel-Composition »Hirtenwonne«) für Clavier.

189. — **Canzonetta Veneziana** mit 2 Variationen für Clavier (auch als Barcarole de Venise im Polymelos No. 4). München bei Falter & Sohn.

190. — **Der Bayer** (No. 9 aus »Polymelos«) als Duett und Chor. München bei Senefelder. München. Wien.

191. 1809 **Weiss und Blau.** Ein bayerisches Lied. Text von A. K. München bei Falter. München.

192. — **Bayerisches Volkslied** »Auf unseren guten König« mit 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Corni e 2 Fagotti. München.

193. — **Epimenides.** Skizze eines Neujahrwunsches. Darmstadt.

194. — **Ode des Qu. Horatii Flacci, Carmen seculare una cum Psalmodia.** B-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, 3 Trombone, Clarini e Timpani.
Mit lateinischem und deutschem Text. Darmstadt.

195. — **Lied bei der Vermählungsfeier der bayer. Prinzessin Augusta.** »Die Fakel reinster Liebe.« A-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Flauto piccolo, Oboi, 4 Corni, 3 Trombone, Clarini e Timpani. München.

196. — **Acht patriotische Lieder:**
1. Bayerisches Volkslied;
2. Der 14. Jänner 1806;
3. Empfindung der vaterländischen Regimenter;
4. Bayerisches Vater unser;
5. Weiss und blau. Ein bayerisches Lied;
6. Das Wiederkehren des verwundeten bayerischen Kriegers. Eine Ode;
7. Friedens-Lied;
8. Volkslied. Der Bayer (als Duett).
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso.
München bei Falter & Sohn. München.

197. — **XXXII Préludes pour l'Orgue ou Forte-Piano.**
München bei Falter. Nebst einer Zergliederung in ästhetischer, rhetorischer und harmonischer Rücksicht mit praktischem Bezug auf sein Handbuch der Tonlehre.
• München bei Falter. 56 Seiten. Berlin, München, Würzburg.

198. 1807 **Davids Busspsalm.** Nach Mendelssohns Uebersetzung im Choralstyl zu vier wesentlichen und selbständigen Singstimmen, doch willkürlichen Tenor. Mit einer Zergliederung der musikalischen Bearbeitung. 16 Seiten.
München bei Falter. Berlin, Darmstadt, München, Wien.

199. — **16 Variations: Ah que dirai-je Mama!** C-dur.
Besetzung: Clavier, Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

200. 1808 **Laudate.** B-dur.

Besetzung: Soprano solo. Soprano, Alto, Tenore e Basso. Organo obligato, Violini, Viola, Basso, Clarinetti, Clarini e Timpani.

Offenbach, J. André.

201. — **„Herr Urian".** Lied von Claudius.

Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; 2 Violini, Viola, Contrabasso, 2 Fagotti, 2 Clarinetti, 2 Oboi e 2 Corni.

202. 1809 **Requiem.** Es-dur.

Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, 3 Tromboni, Clarini e Timpani.

Partitur und Clavierauszug von Ch. H. Rinck bei Schott in Mainz. Berlin, München, Wien.

203. — **XXXII lateinische Hymnen, Singquartette, melodisch-rhythmische Harmonien.** Autograph in meinem Besitz.

1. Salve Regina. G-dur.
2. Ave Regina.
3. Alma Redemptoris.
4. O salutaris hostia.
5. O sacrum convivium.
6. Salvete flores.
7. Wir rufen an Sanct Kilian (für 2 Chöre).
8. Ave maris stella.
9. Iste Confessor (Hypomixolydisch).
10. Pange lingua (Phrygisch).
11. Crudelis Herodes.
12. Virginis proles.
13. Ecce panis.
14. Salve sancta parens.
15. Jesu corona virginum.
16. Regnum mundi.
17. Defectio tenuit.
18. Lux orta est.
19. Peccator jugum abjice (als Arie componirt 1764, zum Chor umgearbeitet 1809).
20. Qui seminant.
21. Deus charitas est.
22. Sancta Dei Genitrix.

23. Domine si tu es.

24. Ecce vicit.

25. Gesegnet sei. (Ist nicht gedruckt.)

Die Zahl 32 vervollständigen die folgenden.

203a. 1809 **III Hymnien** für 4 Singstimmen.

1. Deus charitas est.
2. Domine si tu es.
3. Jesu Corona Virginum. (Sind nicht gedruckt.)

203b. — **III** (eigentlich **IV**) **Hymnen** für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte.

1. Defectio tenuit me.
2. {Cantabilis mihi.
3. {Deus moritus est.
4. O salutaris hostia ex C.

Offenbach bei André. Berlin, München, Würzburg.

Die Hymnen 1—12 sind bei Sidler in München erschienen.

Von 1—25 u. 32, sowie ein Duplum von 7 das Autograph in meinem Besitz. No. 7 in Würzburg.

204. — **Hymne „Regnum mundi“** (Capuziner-Chor). A-dur. München.

Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso.

Autograph in meinem Besitz.

205. — **Heilig** von Ph. Em. Bach, umgearbeitet von Vogler. G u. C-dur

Besetzung: Soprano solo e Soprano, Alto, Tenore e Basso-Choro. Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

Mit einer Vorrede und der Enucleation der Fuge als Gegenstück zu C. Ph. Em. Bachs »Heilig« für 2 Chöre und einen Engelsgesang. Autograph in meinem Besitz. Darmstadt.

Theil 1. Sopransolo: Herr, Herr werth dass Schaaren.

„ 2. Heilig ist Gott der Herr Zebaoth.

„ 3. Herr, Herr werth dass Schaaren.

„ 4. Alle Lande sind seiner Ehre voll.

206. (1809) **Augusta's Krone** »Als dir der Engel mit gesenktem Blick«, Cantate in Es-dur instrumentirt.

Text gedruckt in Darmstadt 1809. München.

207. 1810 **Zwölf kleinere Gesangscompositionen** aus der Zeit vom 10. Februar 1810 bis 22. Jänner 1814.

Autograph in einem Band in meinem Besitz.

1. Rosen. Legende von Herder. Versuch eines declamatorischen Gesanges. 10. Februar 1810.

2. Adorazione del Dio d'Israele nell'Oratorio di Metastasio. Duetto per due Soprani. 24. Febr. 1810.
3. Antiphonae adventus, die sieben O genannt; 3. März 1810.
4. Hymnus de S. S. Nomine Jesu. 8. März 1810.
5. Ave Regina. 29. März 1810.
6. Psalm 120: Zum Herrn ruf ich in meiner Noth, mit der Fuge D. »Ich denke Friede, rede Friede.« 10. April.
7. Benigne fac Domine in F. 1. Juni 1810.
8. Laudate Dominum omnes gentes. Derselbe Psalm mit dem deutschen Text: Es kam die gnadenvolle Nacht etc.
9. Romanze: Aus der Schlacht in zarter Jugend Lenze kehrt Emil. A-moll. 22. Jänner 1814.
10. Chorus: Christus factus est pro nobis. 1. Febr. 1812.
11. Sanctorum Jesu praemium. (Mit einem Entwurf zur Orchesterbegleitung.*) 1. Novbr. 1813.
12. Ingressus est eques Pharao. Doppelcanon.

208. 1810 **Die Scala** oder **personifizirte Stimmbildungs- und Singkunst** bei dem Lied eines frommen Kindes.

Besetzung: Soprano solo e Soprano, Alto, Tenore, Basso-Choro; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, Clarini e 4 Timpani.

Partitur Offenbach bei André. Berlin, Darmstadt, München, Würzburg.

208a. — Dasselbe im Clavierauszug.

208b. — Dasselbe für 4 Singstimmen mit Pianoforte.

209. — **Zwölf Choräle** von J. Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Carl Maria von Weber.

Leipzig bei C F. Peters. München.

210. 1811 **Missa.** D-dur.

Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, Clarini, Timpani e Harpe. (Dem Fürsten Esterhazy zugeeignet aber verloren.)

211. — **Psalmus „Laetatus sum“.** G-dur.

Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi, Flauti, Clarinetti, Fagotti e Corni.

*) Vogler hat der Composition auch den deutschen Text »Es kam die gnadenvolle Nacht« unterlegt und sie dem Hofcaplan Schmid zum Namensfest gewidmet.

212. 1811 **Der gewonnene Prozess.** Oper in einem Aufzug. Darmstadt.
Auch bekannt unter dem von Vogler selbst benützten Titel: »Der Admiral«, in der Zuschrift vom 1. Januar 1811 an den Grossherzog von Hessen-Darmstadt, welche die Vollendung des Werkes meldet.

212a. — Clavierauszug. Diesen betreffend verzeichnet Carl Maria von Weber in seinem Tagebuch von Darmstadt den 28. und 29. Januar 1811: »Durchgesehen und der Grossherzogin dedicirt und überschickt.«
Wilh. Jähns führt den Clavierauszug des »Admiral« als verschollen an.

213. 1812 **Psalmus „Laudate Dominum".** C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso.

213a. — Dasselbe für 4 Stimmen mit Instrumentalbegleitung. München.

214. — **Laetatus sum.**
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; 2 Violini, Viola, Contrabasso, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Oboi e 2 Corni.

214a. — **Cantiques** in französischer Sprache in einem Band.
Autograph in meinem Besitz.

215. 1813 **Es ist mir genug, wenn mein Sohn Joseph noch lebt.** G-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

216. — **Wielands Grab.** Dem Lebenden gedichtet von Christine Westphalen. Dem Abgelebten besungen von Vogler 1813.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso. Es-dur.
München bei Falter. Darmstadt, München.

217. — **Der 14 jährigen Lydias Geburtstag.** Gedicht von Christina Westphalen. B-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso. Fortepiano.

218. 1814 **Requiem.** C-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Corni e Flauti.

219. — **Requiem.** D-moll. Besetzung: Die gleiche wie bei Requiem C-moll.

220. — **Requiem.** Es-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Corni, Flauti e Fagotto solo.

221. — **Requiem.** E-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Trombone e Flauti.

222. 1814 **In exitu Israel.** C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani. Darmstadt.

223. — **De profundis.** F-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti e Corni.

224. — **Magnificat.** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Corni, Clarini e Timpani.

225. — **Der 84. Psalm „Benedixisti".** G-dur.
Besetzung: 3 Soprano solo e Tenore solo. Choro a 4 voci, Violini, Viola, Basso, Corno inglese, Flauto solo, Oboi, 3 Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

226. — **Hymnus de St. Josephi.** Es-dur.
Besetzung: Basso solo. Violini, Viola e Basso.

227. — **Hymnus: Ave Maris stellae.** C-dur.
A 2 chori: Soprano, Alto, Tenore e Contrabasso.

227a. — **Derselbe** für 2 Chöre mit Pianoforte ad libitum.
Offenbach bei André.

228. — **Te Deum** (Choral). D-moll.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi, Flauti, Clarinetti, Fagotti, Contrafagotto e 4 Corni, 4 Clarini e 4 Timpani.

229. — **Lied an den Rhein beim Uebergang der Alliirten am Neujahrstag 1814.** C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani. München bei Falter. München.

229a. — Dasselbe im Clavierauszug.

230. — **Teutonia, Kriegslied, angestimmt von deutschen Frauen zum neuen Jahr 1814.**
Besetzung: 2 Soprani, 2 Tenore, Basso; 2 Violini, Viola, Basso, Fagotti, Clarinetti, Flauti, Oboi, 4 Corni, Trombe e Timpani mit beigesetztem Clavierauszug. Darmstadt.

231. — **Hessische Kriegertreue.** Eine Romanze, gedichtet von Wilhelmine von Chezy, componirt 22. Jänner 1814.
München bei J. Sidler.

232. 1814 **Tuiskon ist erwacht.** Melodram. C-dur. Gedicht von Madame Bürger.
Besetzung: Violini, Viola, Basso, Oboi, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

233. — **Improviso di Metastasio.** F-dur.
Besetzung: Soprano solo, Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Basso, Clarinetti, 3 Fagotti, Corni e Corni inglese.

233a. — Dasselbe für vier Singstimmen allein.

234. — **Dialog zwischen dem Platan und dem Kürbis mit Theilnahme des Pflanzenreiches.** C-dur.
Besetzung: Chor der Pflanzen: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, Corni, Trombe e Timpani.
Autograph, Original-Partitur mit Clavierauszug in meinem Besitz.

234a. — Dasselbe im Clavierauszug.

235. — **Musique Russe.** G-moll.
Besetzung: 2 Fagotti, 4 Corni, 3 Clarini e 3 Timpani.

C. Werke ohne Jahreszahl.

236. **Graduale:** Veni sancte Spiritus.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e Organo; 2 Clarinetti, 2 Fagotti e 4 Corni.
Offenbach bei André. München.

237. **Graduale:** Lux orta est justo. F-dur.
Besetzung: Soprano, Contre-Alto solo, Violini, Viola e Basso.
München.

238. **Graduale:** Christus factus est, in Missa votiva de Sa. Cruce.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso.
Partitur in München.

239. **Sex Hymni quatuor vocibus cantandi subjectis verbis germanicis et comitante, si placet, Organo sive Clavicymbalo** edidit Gottfr. Weber. Lateinisch und deutsch.

1. Benedictus. A-dur.
2. Ave regina coelorum. B-dur.
3. Cantus processionalis in festo Corporis Christi. C-dur.
4. Pange lingua. C-dur (nobis datus a due chori).

5. Pange lingua. G-dur (nobis datus choraliter).
6. Cantate Domino cantate canticum. B-dur.*)
Leipzig bei Fried. Hofmeister. München. No. 3 Darmstadt.

240. **2 Hymnen:**
Filiae Jerusalem quid me admiramini. (Schluss der sieben O.)
Hymnus de S. S. Nomine Jesu „Jesus dulcis memoria".
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso.

241. **Salve regina, Ave regina e Alma redemptoris** für 4 Singstimmen mit Pianoforte ad libitum.
Offenbach bei André. München.

242. **Salve Regina.** G-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso cum Organo ad libitum.
Dasselbe für Soprano, Alto, Tenore e Basso.
Beide Ausgaben Colmar bei M. Vogt. München.

243. **Regina coeli.** C-dur.
Besetzung: Tenore solo, Choro a 4 voci; Violini, Viola, Basso, Oboi, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani. Darmstadt.

244. **Salve Regina.** F-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso concertante.
Colmar bei Vogt. München.

245. **Lauda Sion.** F-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Corni e 3 Trombone.

246. **Psalmi Vespertini cum cantico B. Mariae Virginis.**
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Contrabasso, Organo, Flauti, Corni, Trombe e Timpani ad libitum.

247. **Dixit Dominus.** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi, Corni; Clarini e Timpani ad libitum.

248. **Confitebor.** G-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti e Corni.

---

*) Der Herausgeber bemerkt, dass in dem vorgefundenen Manuscript dieser Hymne das letzte Blatt fehlte, wesshalb vom Zeichen ✻ an die 21 Tacte von ihm hinzugefügt wurden.

249. **Beatus Vir.** F-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Bassi; Corni ad libitum. Darmstadt.

250. **Laudate.** Besetzung: Chor, Orgel und Orchester.
Offenbach bei André. München.

251. **Laudate Pueri.** E-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola e Basso; Corni ad libitum. Darmstadt.

252. **Laudate Dominum.** B-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e Corni. Darmstadt.

253. **Memento Domine David.** G-dur.
Besetzung: Tenore solo; Violini, Viola e Basso. Darmstadt.

253a. Dasselbe für vier Singstimmen.

253b. Dasselbe C-dur für vier Singstimmen.

254. **Magnificat.** C-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Oboi, Flauti, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, 3 Clarini, Timpani. Darmstadt.

255. **Hymnus „Jesu Redemptor“.** G-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e Corni. Darmstadt.

256. **Qui seminant in lacrimis** für Alt, Tenor und Bass. München.

257. **Sancta Dei genitrix** für 3 Singstimmen. München.

258. **Cantabiles mihi erant justificationes tuae** für 4 Singstimmen. München.

259. **Kyrie.** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso e Corni.

260. **Gloria.** G-dur.
Besetzung: I. und II. Chor: Soprano, Alto, Tenore e Basso.
I. und II. Orchester: Violini, Viola, Basso, Corni, Clarini e Timpani.

261. **Asperges me.** G-dur. Besetzung: Soprano, Alto, Tenore, Basso e Organo.

262. **Te Deum.** A-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Clarinetti, 5 Corni, 4 Clarini e 4 Timpani.

263. **Te Deum.** D-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso; Violini, Viola, Basso, Flauti, Clarinetti, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

264. **Tantum ergo.** Choralmelodie vom Bischof von Passau; vierstimmig gesetzt von Vogler.

265. **Pater noster.** Accompagnemento cum Organo. B-moll und C-moll.
Copien nach dem Autograph im Besitz des weiland Hofcaplan Schmid.

266. **Präfationes.** Accompagnemento cum Organo.
1. Präfatio de S. S. Trinitatis. A-, B- und C-moll.
2. Präfatio de Beata Maria Virgine. A-, B- und C-moll.
Copien nach dem Autograph im Besitz des weiland Hofcaplan Schmid.

267. **Il Versetto secondo del Salmo L di Marcello,** instrumentirt von Vogler. Es-dur.
Besetzung: Alto, Tenore e Basso; 2 Violini, Violoncello, Contrebasso, Oboi, Clarinetti, Fagotti e Corni.

268. **Sangstücke** mit italienischem Text. Darmstadt.

269. **Aria di Bravura.** C-dur. Text unbekannt.
Besetzung: Soprano solo. Violini, Viola e Basso; Flauti, Oboi, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

270. **Scena di Fulvia.** C-dur.
Besetzung: Soprano; Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Fagotti, Corni, Clarini e Timpani.

271. **Rondo.** B-dur.
Besetzung: Soprano solo; Violini, Viola, Basso, Flauto piccolo, Fagotti e Corni.

272. **Aria.** C-dur.
Besetzung: Alto solo. Violini, Viola, Bassi e Corni.

273. **Aria „Die schöne Schusterin“.** G-dur.
Besetzung: Alto solo. Violini, Viola, Basso. Flauti e Corni.

274. **Aria** in schwedischer Sprache. D-moll.
Besetzung: Soprano solo; Violini, Viola, Basso, Flauto piccolo, Oboi, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, Clarini e Timpani.

275. **Les Suisses.** 3 Couplets. F-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso.

276. **L'Amitie.** Romanze für Sopran mit Fortepiano.

277. **Aria „Pensa a dual un Padre amante“.** B-dur.
Besetzung: Soprano, 2 Violini e Basso con Basso generale.

277a. Dieselbe Aria für 5 Soprani mit Saitenquartett. Fagotti, Flauti, Corni, Basso und bezifferten Bass.

278. **Motetto.** C-dur. Text unbekannt.
Besetzung: Soprano solo; Soprano, Alto, Tenore, Choro. Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Corni, Clarini e Timpani.

279. **Hymne „Rosa von Viterbo“** für eine Singstimme mit Clavier. München.

280. **Duetto de Nasolini e Vogler.** G-dur.
Melodie von Nasolini, Begleitung von Vogler.
Besetzung: Soprano e Tenore; Violini, Viola, Basso, Flauti, Clarinetti, Fagotti e Corni.

281. **L'inno di Metastasio moriente ed improvisante etc.** F-dur.
Besetzung: Soprano, Alto, Tenore e Basso, cum Fortepiano. Wien.

282. **Der Altarberg.** Sey mir gegrüsst Höhe. A-dur. Quartett für Singstimmen mit Clavier. Darmstadt.

283. Chor: **Auf den 15. Februar.** (? Geburtstag der Grossherzogin von Hessen-Darmstadt.) »Auf Brüder, auf Hessen im innigsten Bunde.« C-dur. $^6/_4$ Tact für grosses Orchester, verstärkt durch 3 Posaunen.

284. **Frohe und fromme Empfindung eines Hessen:** »Ich bin aus Hessenland, aus Hessenland bin ich.« B-dur. Für vier Männerstimmen. Darmstadt.

285. **Volkslied** mit Pianoforte oder siebenstimmiger Begleitung.
Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

286. **Introduzione und Furientanz zu Glucks „Armida“.** D-dur.
Besetzung: Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, Clarini e Timpani.
In Darmstadt aufgeführt.

287. **Aschermittwochlied.** Tod und Leben. »Weg von Lustgesang und Reigen.« Für eine Singstimme und Harfe.
Als Text die 1. und 8. Strophe von Jakobi's Lied »Am Aschermittwoch« benützt. A Madame de Branca en souvenir de l'abbé Vogler. München.

288. **Polonaise.** D-dur.
Besetzung: Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Clarini e Timpani.

289. **Polonaise favori.** D-dur. Leipzig bei Peters.

290. **2 Märsche.** Es-dur.
Besetzung: Oboi, Clarinetti, Corni e Fagotti.

291. **Variationen.** G-moll. Besetzung: Violini, Viola e Basso.

292. **Prolog.** Ouverture. D-dur.
Besetzung: Violini, Viola, Basso, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, Clarini e Timpani.

293. **Quatuor** pour le Pianoforte, Violine, Alto e Violoncelle.
Paris chez Boyer.

294. **4 Quartette,** F-moll, As-dur, F-dur, Es-dur, für Violini, Viola e Basso. München.

295. **Trio** für Clavier, Violine und Violoncello. München.

296. **Concerto.** B-dur.
Besetzung: Fortepiano, Violini, Viola, Basso, Oboi e Corni.

297. **Trois Concerts** für Clavier, 2 Violini, Alto, Basso, Flauti e Corni ad libitum.
2 Hefte. Paris chez Boyer. Berlin.

298. **Concerto.** C-dur. Clavier, Violini, Viola, Basso, Flauti e Corni.

299. **6 Sonates** pour deux Clavecin. Darmstadt bei Bossler. Berlin.

300. **6 Sonaten** für Clavier, Violin und Violoncello. München.

301. **Six Divertissements** für Piano, Viola oder Flöte und Viola und Violoncello ad libitum.

302. **Dole Vise.** 16 Variationen für Clavier mit Orchester (zur 6. Variation eine zweite Begleitung).
Besetzung: Violini, Viola, Violoncello, Contrabasso, Flauti, Clarinetti, Oboi, Fagotti, Corni, Trombi e Timpani.

303. **Variations: une douce Melancolie.** F-dur. Für Fortepiano.

304. **Pièces de Clavecin** avec des Variations.

305. **Duetto.** C-dur. Für Clavier.

306. **6 geistliche Lieder** op. 9 von G. Schinn.
Die Begleitung der 2. und 3. Strophe des Liedes No. 3 von Vogler.

307. **Variationen** über ein Thema von Vogler von Carl Maria von Weber. Hamburg und Itzehoe bei Schubert & Niemeier. München.

Die k. k. Hof-Bibliothek in Wien besitzt ausser den schon mit Wien bezeichneten Werken:

308. **13 Kirchengesänge,** datirt 7. Jänner 1813. Manuscript.
1. Erhebe uns zu Dir.
2. Herr, vor Deinem Angesicht.
3. Gott sei Preis und Dank gebracht.
4. Gott, überall bist Du zugegen.
5. Schwing dich Herz zu Gott empor.
6. Mit Nacht umzog das Heidenthum.
7. Preis und Anbetung bringen wir.
8. Gott, was kann der Mensch Dir schaden.
9. In Geist und Wahrheit Gott verehren.
10. Heilig, heilig, heilig.

11. O Vater, dem kein Vater gleicht.
12. Der bis zum Tod die Menschen liebte.
13. Lass Dir das Opfer der Andacht gefallen.

Diesen beigebunden sind noch und zweimal abweichend von einander numerirt.

14. Ut queant laxis. 21. August 13.
15. Heilig.
16. Zum vorigen als Couplet gehörig.
17. Jam satis terris nivis atque dirae grandinis.
18. Hymnus: Ut queant laxis; festo S. Joan. Bapt.
19. Te decet laus.
20. In heller Morgenröthe.
21. Lydische Tonart. Ohne Text.

309. **Fuga** in D major: Pleni sunt coeli et terra. 4 voc. cum instrum. e organo, Original-Partitur.

310. **Ingressus est eques.** C major. 8 voc. Partitur.

311. **Ut queant laxis.** 4 voc. in C. Original-Partitur.

312. **Fragment** für die Violine. Original.

313. **24 deutsche Choräle,** vierstimmig mit Orgelbegleitung im Autograph.

314. **Octotonium Ottoburanum falsobordon.** Autograph.



Nachtrag.

315. **Psalm:** »Jehovas Majestät erfüllt die ganze Erde.« Darmstadt.
316. **Hymnus:** »Gott des Weltall's Herr.« Würzburg.
317. **Albrecht III. von Bayern.** Singspiel. Siehe pag. 227.
318. **Ouverture** zu »Sullas Tod«.
319. **Thema mit 9 Variationen** für Clavier.

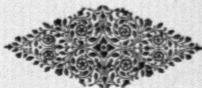
Autograph in einem alten Notenbuch im Besitze der Sängerin Fräulein Quinet in Darmstadt. Dieselbe war an der Aufführung der Oper »Le Patriotisme« in Versailles betheiligt.

320. **Hymnus** »Beatam me dicent« für Orchester.
321. **Hymnus** »Paradigma modorum ecclesiasticorum« 1777.

Zu »Theoretische Werke«:

322. 1807 Gründliche Anleitung zum Clavierstimmen, für die, welche gutes Gehör haben. Nebst einer neuen Anzeige, jedes Saiteninstrument vortheilhaft und richtig zu beziehen. Stuttgart. 16 Seiten 8°. München.
323. Aeusserung über Herrn Knechts Harmonik. Prag 1802.

Separatabdruck aus der »Musikalischen Correspondenz«. Speier bei Bossler.



Alphabetischer Inhalt des Verzeichnisses der Werke.

A. Theoretische.

B. Praktische.



Vogler's Bildnisse.

Büsten in Lebensgrösse.

Gypsbüste in Lebensgrösse, in Mainz 1782 angefertigt, soll sehr ähnlich sein. Befand sich in der Bach'schen und Forkel'schen Sammlung.

Gypsbüste, sehr ähnlich, von Conasnon in Paris 1783. Davon ein sehr guter Gypsabguss. Verbleib unbekannt.

Gypsbüste vom Hofmedailleur Bürklen in Durlach. Vogler sass zur Vollendung derselben am 18. September 1790.

Gypsbüste in Lebensgrösse von L. Kirchmayr in München, trägt die Jahreszahl 1813. Befindet sich im Besitze der Familie Wagner in Darmstadt. Ein Abguss ist in meinem Besitz. (Ist dem Buch vorangestellt.)

Marmorbüste von Sanguinetti in der bayer. Ruhmeshalle auf der Theresienhöhe in München.

Gypsbüste von Viotti nach Xaver Schwanthaler im grossen Saale des kgl. Odeon in München.

Auch eine sehr ähnliche Büste Voglers von Schattagen soll existiren, die ich aber nie zu sehen bekam.

Oelgemälde.

Das erste von Oelenhainz, 1795. Vogler ist da noch in der einfachen Kleidung eines Abbé, sitzend mit seinem Octachord in beiden Händen. Frisirt die Haare an den Faden gerollt, noch nicht beleibt. Vogler erscheint nur mit Stern und Mäntelchen, also in der Zeit nach seiner Anstellung in Darmstadt.

Oelgemälde von Professor Hauber in München, im Besitz des verstorbenen Clavierlehrers Huber gewesen.

Oelgemälde von Urlaub in Würzburg. Im Besitz des polytechnischen Vereins in Würzburg

Oelgemälde in Lebensgrösse, im Auftrage des Grossherzogs von Darmstadt, Ludwig I., von Hofmaler Zeller in Darmstadt im Jahre 1811 gemalt, also 3 Jahre vor Voglers Tod. Vortrefliches Gemälde in meinem Besitze.

Kupferstiche, Lithographien etc.

nach obigen Oelgemälden.

Der beste Kupferstich von Dürmer, nach dem ersten Oelgemälde von Oelenhainz im Auftrage von Frauenholz in Wien gestochen. Er ist sehr oft copirt worden.

In Kleinformat von J. M. Schramm in München gestochen; Pendant zum Bildniss des Just. Heinr. Knecht.

Eine schöne lithographische Copie von dem Dürmer'schen Stich in gleicher Grösse befindet sich als Titelbild in dem 47. Neujahrsgeschenke der Zürichischen Jugend 1859.

Eine Copie von Backofen in München 1810.

Eine schlechte Lithographie von C. F. Heckel in Mannheim.

Eine Copie, aber sehr unähnlich und mit glatten Haaren, befindet sich auf dem Titel der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung 1816.

Ein Kupferstich nach Hauber mit dem Monogramm HW.

Eine Lithographie nach Urlaub von Bittheuser.

Eine Lithographie in den XXII Heften der »Portraite der berühmtesten Compositeurs der Tonkunst«, gezeichnet von Heinrich Eduard Winter. Mit kurzen Biographien versehen von Lipowsky. München. Folio.

Ein Portrait Voglers befindet sich vor dem Clavierauszug der Oper »Herrmann von Unna«.

Eine Silhouette in Siebolds »Neuen Würzburger gelehrten Anzeigen«, Jahrgang 1800, Theil II.

Ein Portrait in Holzschnitt zu J. H. Mee's Biographie in A Dictionary of Music and Musicans by Sir Georg Grove 1885 nach einem guten Portrait in der Hope-Collection Oxford.

Ein Portrait minder gut im Jahrgang 1886 der »Neuen Musikzeitung« von Tonger in Köln.

ANHANG.

A.

iemit gebe ich eine Uebersicht der Materien, welche Vogler in den drei Jahrgängen der **Betrachtungen der Mannheimer Tonschule** behandelt. Der Inhalt der drei Jahrgänge gibt einen sicherern Beweis von Voglers Können, Lehren, Streben und Wirken als eine weitläufig erörternde Abhandlung. Er gibt zugleich ein Bild der Vielseitigkeit der Zeitschrift in musikalischen Fragen; der Kirchen-, Kammer- und Theaterstyl ist gleichmässig berücksichtiget; die Analysen gründen sich in allen Punkten auf die Lehrbücher »Tonwissenschaft« und »Tonsetzkunst« und sind somit die **Betrachtungen** eine belehrende und erklärende Begleitschrift zur Theorie Voglers.

I. Jahrgang.

Lieferung 1, den 15. Brachmonat 1778: Ueber Harmonie. Erster Gegenstand der Betrachtung. Ein Rondo zum Singen. Ein Andante für's Clavier. Ein Versett aus Pergeloses Stabat mater.

Lieferung 2, den 15. Heumonat 1778: Ein Versett aus Pergeloses Stabat mater. Das zweite Stück zur vorigen Claviersonate. Der erste Theil einer Cantate von Jos. Christ. Bach.

Lieferung 3, den 15. Augustmonat 1778: Das erste Allegro einer Sinfonie von P. Winter. Den 2. Theil der Bachschen Cantate. Das 1. Stück, Andante, einer Claviersonate von Mezger. Ein Chor (Ecce panis angelorum). Wider die Tadelsucht.

Lieferung 4, den 15. Herbstmonat 1778: Das Andante zur vorigen Sinfonie. Ein 3. Versett aus Pergoleses Stabat mater. Das 2. Stück Thema mit Variationen zur Claviersonate. Ein deutscher komischer Gesang mit Clavierbegleitung von Kornacher. Ein Clavierstück auf den erhabenen Tasten mit 5 Tönen. Antikritik zu Holzbauers Singspiel »Günther von Schwarzburg«. Antwort auf die Recension der Berliner Literatur und Theateranzeigen über den kuhrpfälzischen Auctor classicus, so im XXXV. Stück sich befindet. Preisaufgabe: wie und warum in 16 vierstimmigen Harmonien jeder Sänger ohne Strich oben noch unten der 5 Linien eine gemächliche Tonleiter hinauf und herunter bekommen könne?

Lieferung 5 und 6 für den 15. Wein- und Wintermonat 1778. Arie se cerca, se dice aus Olympiade, componirt von Galuppi 1748, Jomelli, Anfossi 1778. Eine Claviersonate von Frhrn. v. Kerpen in Mainz. Vom Rondo.

Lieferung 7 und 8 für den 15. Christmonat 1778 und 15. Jenner 1779: Leitfaden zur Tonforschung. Eine Claviersonate von F. W. Bixis. Deutsche Lieder von L. Kornacher. Sicilianen, wie sie vorgetragen werden. Erfahrungen Voglers, als er unter Hasses Aufsicht in Venedig die Arie des Demetrio »Per quel paterno amplesso« in der Oper »Artaserse« componirte. Eine Recension über die Kuhrpfälzische Tonschule aus der Berliner Literatur- und Theater-Zeitung. Eine Preisfrage, dem Recensenten zur Lösung innerhalb 4 Wochen gestellt. Entgegnungen auf die Berliner Recension von Pixis, Mezger und Kornacher. Voglers Auflösung der Preisfrage. Von den Verhältnissen, woher die Tonleiter entsteht. Wie die Töne in eine stufenmässige Ordnung gebracht werden. Verbesserungen der unrichtigen Stufen. Untersuchung der Benennungen. Vergleich der künstlichen mit der natürlichen Leiter. Wie eine vierstimmige Leiter gesetzt werden müsse. Thätige Geschmacksbildung für die Beurtheiler der Tonstücke.

Lieferung 9, 10, 11 und 12 für Hornung, März, April, Mai 1779: Zergliederung der Ouverture zu »Hamlet«. Clavierstück: Solfeggio per il Cembalo, das mit der Rechten oder Linken allein zu spielen. 4. Versett des Stabat mater von Pergolese. Sonate von Freiherrn von Dalberg. Ode von Klopstock mit Gesang von Neefe als Gegenstand der Betrachtung. Arie aus der Oper »Der Töpfer« von André. Vom Accent im Recitativ. Klagen eines Biedermanns.

II. Jahrgang.

Lieferung 1, den 15. Brachmonat 1779: Von der Singstimme. Versuche mit einem Papagei. Vom Handwerksneid. Zergliederung einiger Verkettungen für die Singstimme. Ankündigung: Einige freye Gedanken über die Musik nebst einer Nachricht von Beschaffenheit und den Gesetzen der neuerlich in Schweinfurth etablirten allwöchentlichen musikalischen Zusammenkunft. Zergliederung der im 1. Jahrgang enthaltenen 6 leichten Clavierconcerte. Ueber die Ouverture zu »Der Kaufmann von Smyrna«. Erklärung der Tafel XVIII zu der Clavierübung oder Trio für Bratschen. Ankündigung des neuerfundenen Bogenclaviers von Greiner in Wetzlar.

Lieferung 2, den 15. Heumonat 1779: Voglers Rückkehr. Nachricht von einem in Mannheim wegen dem Bogenclavier angestellten öffentlichen Concert. Vom Maassstab, die Töne zu vergleichen. Vergleich des Voglerschen Tonmaasses mit dem pythagorischen Helikon und dem griechischen Monochord. Vom Tonmaasse. Tabelle: Eintheilung der Saiten auf dem Voglerschen Tonmaasse.

Lieferung 3 und 4 für den 15. August und Herbstmonat 1779: Arie von Anfossi im Clavierauszug. Recension über die 16 Variationen über das Thema der Ouverture zur Operette »Der Kaufmann von Smyrna«. Vorschlag zur öffentlichen Clavierschule. 5. und 6. Versett des Stabat mater von Pergolese. Verschiedene eingeschickte Zweifel und ihre Auflösungen; Fragen nnd ihre Antworten. Soll jedem Ton seine gewisse Ziffer angewiesen werden? Quinta falsa? Umwendung der Accorde? Ueber Vorbereitung und Auflösung? Ueber

die Berechnung des Comma? Von den Kunstwörtern. Was ist Hauptklang, Hauptton, Grundton? Ob man sich in der Musik auch mit deutschen Kunstwörtern ausdrücken kann.

Lieferung 5 und 6 für den 15. Wein- und Wintermonat 1779: Ist die Proportionalrechnung zur Ausübung der Tonsetzkunst auch wissbegierigen Tonliebhabern nützlich, nöthig oder gar Pedanterie? (Antwort vertagt.) Anmerkung über das erste Duett zwischen Zayde und Hassan in „der Kaufmann von Smyrna". Ueber die Arie des Kaled.

Lieferung 7 und 8 für den 15. Christmonat 1779 und Jenner 1780: Die deutsche Kirchenmusik mit deutschem Text von Hofkammerrath Kohlbrenner. (conf. Verzeichniss der Werke No. 98.)

Lieferung 9 und 10 für den 15. Hornung und Merz 1780: Anzeige von „Wahrheiten", die Musik betreffend. Harmonie. Geschmack. Charakter. Schreibart, die freie, die gebundene. Ausübung.

Lieferung 11 und 12 für den 15. April- und Maimonat 1780: Was Tonwissenschaft, Tonsetzkunst und musikalische Aesthetik sei. Rede, gehalten vom Mannheimer Tonlehrer am fürstl. Nassau-Weilburgischen Hofe in Kirchheim-Poland den 16. Weinmonat 1779. Verzeichniss des Personales bei Zusammenlegung des Mannheimer und Münchner Hoforchesters 1778. Lied nach dem Frieden von Claudius, in Musik gesetzt von Joh. Phil. Kirnberger. Letztes Allegro der Sinfonie von Peter von Winter. Antwort auf die Frage: ob das mit dem Stabat mater ausgegebene französische Lied im $^2/_4$ oder $^3/_4$ Takt geschrieben werden müsse. Antwort auf die Frage: wie der Claviermeister Clavierstücke lehren soll, worin zwei Noten zu drei oder drei zu vier kommen.

III. Jahrgang.

Lieferung 1 für den 15. Brachmonat 1780: Summe der Harmonik, auf deren Vermehrung und Verminderung um eine einzige Harmonie, Mehrdeutigkeit, Schlussfall, Ausweichung ein Preis von 100 Carolin steht, gewidmet den wissbegierigen Tonliebhabern zur vollständigen und übersehenden Kenntniss; den accompagnirenden Damen zur Erleichterung, dem Berliner Recensenten zur ewigen Beschimpfung vom öffentlichen Tonlehrer in Mannheim. 1. Theil: Mehrdeutigkeit der Harmonien und Schlussfälle der Töne. 2. Theil: Erklärung der Ausweichungsarten. Ausweichungen vom harten und weichen C in alle anderen Tonarten, vom weichen Cis und Des in alle andern Harmonien.

Ausweichungen	vom	harten	und	weichen	D	in	alle	andern	Tonarten.
„	„	„	„	„	Dis und Es	„	„	„	„
„	„	„	„	„	E	„	„	„	„
„	„	„	„	„	F	„	„	„	„
„	„	„	„	„	Fis od. Ges	„	„	„	„
„	„	„	„	„	G	„	„	„	„
„	„	„	„	„	Gis oder As	„	„	„	„
„	„	„	„	„	A	„	„	„	„
„	„	„	„	„	B	„	„	„	„

Nacherinnerungen. Ob auch die Zwischenklänge entscheiden können. Mit Tabelle.

Lieferung 2 und 3 für den 15. Heu- und Aerndtemonat 1780: Erklärung des Voglerschen wesentlich vierstimmigen Satzes vom Psalmen Miserere. Vom 3., 4. und 5. Versett. Vom Gloria Patri. Von der Fuge. Eingeschickte Frage: Die None nicht vorbereitet, daher gegen die Regel, sie klingt aber dem Ohr, was gilt jezo mehr, das Ohr oder die Regel? Antwort. Frage: Wie verhalten sich die zwei grossen Clavierspieler C. P. E. Bach und Alberti von Rom gegeneinander? Antwort. Frage: Wie verhalten sich die grossen Opernschreiber Gluck und Piccini gegeneinander? Antwort. Frage: Ist die Proportionalrechnung zur Ausübung der Tonsetzkunst nützlich, nöthig oder gar Pedanterie. Antwort. Frage: Wäre es nicht besser, wenn statt den Zirkeln im kuhrpfälzisch-musikalischen Schulbuche die Tabellen geradeaus geschrieben würden. Antwort.

Lieferung 4, 5 und 6 für den 15. Herbst-, Wein- und Windmonat 1780: Recension aller noch folgenden Stücke zur Operette „der Kaufmann von Smyrna". Vom Duett zwischen Nebi und Kaled. Vom Duett zwischen Dornal und Amalie. Von der 2. Arie des Sclavenhändlers. Ueber das Terzett. Ueber den Vaudeville. Von den zwei brillanten, später eingeschalteten Arien. Etwas von Läufen für's Clavier. Anmerkungen über das 7., 9., 10., 11. und 12. Versett des Stabat mater und über die gegenseitige Verbesserung. Von den Voglerschen im II. Jahrgang enthaltenen Claviersonaten. Was ist Genie? Was ist musikalisches Genie? Von den Zwischenspielen zu „Hamlet". Von den zwei komischen Balleten im Clavierauszug „Les Rendez-vous de Chasse" und „Schmiedballet". No. 15 und No. 96.

Lieferung 7, 8 und 9 für den 15. Christmonat 1780, Wintermonat und Hornung 1781: Beispiel einer gründlichen und gemeinnützigen musikalischen Recension über Kirnbergers Kunst des reinen Satzes in der Musik. Auflösung des sechsstimmigen Canon, der in 3 Leitstimmen dem 2. Theil vorsteht. Verbesserung des 1., 2., 3. Verses des ersten und des 1., 2., 3., 4., 5. und 6. Verses des zweiten Chorales. Ein Streichquartett von Peter Ritter aus Mannheim. Deutsche Lieder: Die Resignation mit Musik von Mezger. Die Rheinfahrt mit Musik vom Tonlehrer. Von den Fugen im Stabat mater, ihrer Verbesserung und neu unternommenen vierstimmigen Ausarbeitung. Von der Fuge Amen in der Arbeit des Pergolese. Welcher Unterschied ist zwischen Schlussfall, Uebergang, Ausweichung? Eingeschickte Frage: Welche sind im Generalbasse anschlagende, durchgehende, comblirende oder Wechselnoten und wie macht man solche eiuem angehenden Generalbassisten deutlich?

Lieferung 10, 11. und 12 für Merz, April, May 1781: Harmonie zwischen den Grundsätzen, ihrer Anwendung und der Wirkung der Musik: Ein Auszug aus dem Voglerschen Lehrgebäude zur Erklärung eines neu erfundenen 8saitigen Instrumentes: Tonmaass, worauf alle Verhältnisse der Töne und ihre Wirkung seh- und greifbar werden, vom öffentlichen Tonlehrer in Mannheim. Vom Zustand der Musik in Frankreich.

Anhang B.

Chromatische und enharmonische Scala

nach dem Vogler'schen Tonmaass.

Natur- und künstliche Dur-, Moll- und temperirte Scala.

Herleitung der musikalischen Scala (Tonverbindungen)	Aliquottheile des Tonmaasses	Namen der Aliquottöne und der dazwischen liegenden Halbtöne	Saitenlänge des Tonmaasses in Centimetern	Mittelst beweglicher Stege: Unsere gegenwärtige künstliche Durscala; Töne, welche von der Naturscala abweichen	Mittelst beweglicher Stege: Unsere gegenwärtige künstliche Mollscala; Töne, welche v. unserer Durscala abweichen	Töne der temperirten Scala	Die gegenwärtige sog. gleichschwebende Temperatur unserer Orgeln und Claviere
	$^{9}/_{15}$	e^2	22,372				
e^2 um einen kleinen halben Ton erhöht		eis^2	22,08				
eis^2 als grosse Terz von cis^2		eis^2	21,222				
e^2 um einen grossen halben Ton erhöht		eis^2	21,50				
fes^2 als grossen Unterhalbton zu f^2		fes^2	21,8489				
fes^2 als grosse Unterterz von as^2		fes	21,7475				
fes^2 als kleine Terz zu des^2			21,8754				
Beginn der Aliquottheile des Tonmaasses	$^{9}/_{16}$	f^2	20,975			f^2	20,975
fis^2 als grosse Terz zu d^2		fis^2	20,131				
f fis is als grosse Terz zu dis^2		fis is	19,089			fis^2	19,80
es^2 um einen kleinen halben Ton erhöht		fis^2 es	19,325				
fis^2 um einen grossen halben Ton erhöht		fis	18,871				
ges^2 als grosse Terz zu es es^2		ges	19,8844				
g^2 um einen grossen halben Ton vertieft		ges	20,153				
g^2 um einen kleinen halben Ton vertieft		ges	19,502				
ges^2 als grosse Untersecunde zu es^2		ges	19,6639				
ges^2 die Quart zu des^2		ges	19,6626				
fis^2 um einen kleinen halben Ton erhöht		g^2	19,3305				
fis^2 um einen grossen halben Ton erhöht		g^2	18,865			g	

Zweiter Aliquottheil des Tonmaasses	$^1/_9$	g^2	18,722			g^2	18,29
gis^2 als grosse Terz zu e^2		gis^2	17,652			gis^2	18,191 as^2
a^2 um einen grossen halben Ton vertieft			17,894				
a^2 um einen kleinen halben Ton vertieft			17,489				
as^2 als kleiner Unterhalbton von a^2		as^2	17,4791				
as^2 als grosse Unterterz zu c^3		as^2	17,4791		as^2		
Dritter Aliquottheil des Tonmaasses	$^1/_{10}$	a^2	16,789			a^2	16,67
bb^2 als grosse Unterterz von des^2		bb^2	16,381				
ais^2 als grosse Terz von fis^2		ais^2	16,1048				
b^2 als Quart zu f^2		b^2	16,7324	b^2		b^2	14,71
Vierter Aliquottheil des Tonmaasses	$^1/_{11}$	b^2	15,275				
h^2 als grosse Terz zu g^2		h^2	14,9777				
his^2 als grosse Terz zu gis^2		his^2	14,1216				
ces^3 als grosse Unterterz zu es^3		ces^3	14,5625				
Fünfter Aliquottheil des Tonmaasses	$^1/_{12}$	c^3	13,9853			c^3	14,00
cis^3 als grosse Terz zu a		cis^3	13,438			cis^3	13,20
cis is^3 als grosse Terz zu ais^2		cis is^3	12,8578				
des^3 d^3 um einen grossen halben Ton vertieft		des^3	13,434				
des^3 als Unterquart von as^3		des^3	13,111		des^3		
d^3 um einen kleinen halben Ton vertieft			13,109				
des^3 als grosse Unterterz zu f^3		des^3	13,109				
Sechster Aliquottheil des Tonmaasses	$^1/_{13}$	d^3	12,903			d^3	12,40
d^3 als grosse Sexte von f^2		d^3	12,588	d^3			
dis^3 als grosse Terz von h^2		dis^3	11,93314			dis^3	11,77 es^3
eses^3 um einen kleinen halben Ton tiefer als es^3		es es^3	12,428				
eses^3 als grosse Unterterz ges^3 19,6639		es es^3	12,28971				
es^3 vom e^3 um einen grossen halben Ton vertieft		es^3	11,931				
es^3 vom e^3 um einen kleinen halben Ton vertieft		es^3	11,65		es^3		
es^3 als Quint von as^2			11,527				
Siebenter Aliquottheil des Tonmaasses	$^1/_{14}$	es^3	11,9835				
Kleine Septime zu f^2 7 : 4		es^3	11,986				
Kleine Septime zu f^2 9 : 5		es^3	11,65	es^3		e^3	11,11
Voglersche Septime 16 : 9		es^3	11,7984				
Achter Aliquottheil des Tonmaasses	$^1/_{15}$	e^3	11,186				
Neunter Aliquottheil des Voglerschen Tonmaasses	$^1/_{16}$	f^3	10,4875	f^3		f^3	10,4875

Das Vogler'sche Tonmaass (Achtsaiter) enthält demgemäss 8 Saiten, jede 1,678 m lang, alle ins F gestimmt. Man stimmt die erste Saite genau und alle sieben anderen Saiten nach dieser ersten. Die erste Saite ist in neun Theile getheilt und so fort die folgenden bis zur letzten Saite, die in 16 Theile getheilt das f^3 gibt. Man kann natürlich auf dieser in 16 Theile getheilten Saite die tiefe Octav, nämlich das f^2 $^2/_{16}$ gleich $^1/_8$, das f^1 $^4/_{16}$ gleich $^1/_4$ und f $^8/_{16}$ gleich $^1/_2$ vernehmen lassen.

Man beginnt auf der rechten Seite des Tonmaasses mit dem f^2 $^1/_8$ und geht dann über auf die linke Seite des Tonmaasses, die mit dem g $^1/_9$ beginnt und schreitet so fort bis zu $^1/_{16}$. Man erhält auf diese Weise die Naturscala, die man auch eine Octave tiefer erhält, wenn man auf der rechten Seite mit f^2 $^4/_{16}$ beginnt.

Die obersten Saitenlängen des Tonmaasses gibt die Tabelle in Centimeter an. Mittelst Anwendung der beweglichen Stege wird es nun möglich, nicht nur alle Intervalle, sondern auch alle möglichen Accorde (Tonverbindungen) auf dem Instrument hören zu lassen.

Vogler hatte auf seinem Tonmaass (Achtsaiter) von f angefangen die Saiten in 9 bis 16 Theile getheilt, damit leider nicht weiter fortgefahren, weil der nächst erscheinende kleine Halbton fis^3 etwas zu tief ist. Ich habe mittelst meiner beweglichen Stege die Theilung der Saiten auf demselben Instrument von $^1/_{17}$ an weiter fortgesetzt und auf der linken Seite die ursprünglich in neun Theile getheilte Saite in 17 Theile getheilt. Dieser 17. Theil gibt das fis^3. So habe ich die nächste Saite neuerdings in 18 Theile getheilt und so fort bis zur letzten Saite, die zu ihren ursprünglichen 16 Theilen nun noch weiter in 24 Theile getheilt ist.

Mit dieser weiteren Theilung beginnen nun auch die kleinen Halbtöne aufzutreten und so gelangen wir naturgemäss zu unserem Mollaccord, der bisher künstlich erschaffen werden musste. (Siehe meine Abhandlung: Moll und Dur in der Natur.) Durch die in unserer Scala zwischen den ganzen Tönen eintretenden kleinen Halbtöne kommen wir bei unserer achtfachen Saitentheilung vom fis^3 nur noch bis zur Quint, vom f^3 zum c^4.

Auf diese Weise erhalten wir $^1/_{17}$ fis^3, $^1/_{18}$ g^3, $^1/_{19}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{gis^3}{as^3}$, $^1/_{20}$ a^3, $^1/_{21}$ ais^3, $^1/_{22}$ b^3, $^1/_{23}$ ces^3, $^1/_{24}$ c^4. Die Fraktionen mit geraden Zahlen sind natürlich nur reine Octaven der ursprünglichen Voglerschen Eintheilung; die übrigen kleinen Halbtöne weichen etwas von der berechneten Reinheit ab und stellen sich in unseren Orchestern unvermeidlich ein. So fällt z. B. die reine Quart zwischen $^1/_{21}$ ais und $^1/_{22}$ b. Unser b^3 ist natürlich als Octave der Naturscala $^1/_{11}$ zu tief.

Ich habe auf dem Tonmaass, um bei Bildung dieser neuen chromatischen Abtheilung die beweglichen Stege sogleich ohne Messen auf den richtigen Platz stellen zu können, hinter jedem Steg auf dem Resonnanzboden ein kleines viereckiges Klötzchen festgeleimt, an welches der Steg nur gestellt zu werden braucht. Auf der Abbildung des Tonmaasses sind die Klötzchen als helle Quadrate am obersten Theil des Tonmaasses leicht zu erkennen.

Die Saitenlängen dieser fortgesetzten Theilung entsprechend sind:

$^1/_{17}$ — 9,8	Centimeter,	$^1/_{21}$ — 7,989	Centimeter,
$^1/_{18}$ — 9,32	„	$^1/_{22}$ — 7,62	„
$^1/_{19}$ — 8,83	„	$^1/_{23}$ — 7,29	„
$^1/_{20}$ — 8,38	„	$^1/_{24}$ — 6,99	„

Wie wir hier sehen, vermehren sich die Intervalle innerhalb einer halben Octave, je weiter wir in der Saitenabtheilung fortschreiten. Von $^1/_{16}$ des Saitenabschnittes fortfahrend haben wir bereits mit der Quinte c^3 acht Intervalle, und bis wir zur Octave f^3 kommen, steigt die Zahl der sich einschaltenden Intervallen auf 15; von f^{32} fortschreitend bis zum f^{64} haben wir bereits 31 Töne zwischen der Octave; von f in 64 Theile getheilt bis zum f in 128 Theile getheilt haben wir schon 63 Zwischentöne; von f in 128 Theile getheilt bis zum f in 256 Theile getheilt haben wir bereits 127 Zwischentöne in der Octave.

Intervalle, die blos durch $^1/_{32}$ Theil eines Tones getrennt sind, kann auch das feinste Ohr voneinander nicht mehr unterscheiden, und so fliessen die Töne von einer Octave zur andern in scheinbar ununterbrochener Reihe ineinander

Der grosse Halbton e^3 f^3 wird bis zur Quinte ces^4 c^3 zum kleinen halben Ton, und bis wir zur Octave f^4 gelangen, ist er zum Viertelton herabgesunken. Wir bewegen uns in der Scala der feinsinnigen Orientalen, die mit ihrem Gesange da beginnen, wo wir kalten Occidentalen zu singen bereits längst aufgehört haben. Selbst die Tambura der Türken hat ein Griffbrett mit 34 Bünden, während die Scala der Türken aus 69 Tönen besteht.

Man sieht, bei Berechnung der musikalischen Intervalle oder Tonverbindungen, wie sie Vogler bezeichnend nennt, kommen diejenigen Intervalle, die als Theile eines Dreiklanges berechnet werden, den Forderungen unseres musikalisch-praktischen Ohres am nächsten; aber gerade die grosse Mannigfaltigkeit der Nuancen, unter welchen die Scalatöne in ihrer Entwicklung erscheinen, macht unsere harmonische Musik überhaupt möglich; von einer absoluten Reinheit der Intervalle in dem harmonischen Gebäude zu reden, heisst das musikalische Gebäude selbst unmöglich machen.

Man wird bei Betrachtung unserer wunderbar harmonisch ästhetischen Schöpfungen beinahe unvermeidlich an das Schaffen der organischen Natur erinnert, die eine Wunderwelt von Gebilden vor unsere Augen stellt, stets nach unwandelbaren Gesetzen bildend, die jedoch in ihren unendlichen Modifikationen, von der Kartoffel bis zum Elephanten herauf immer dieselben bleiben, von denen jedoch der alltägliche Beobachter keine Ahnung hat.

Der Genius bedarf allerdings dieses rechnenden Wissens zu seinen Schöpfungen nicht; allein er erbaut seine Schöpfungen immer auf den Resultaten dieses Wissens.

So lange die berechnete grosse Terz der alten Contrapunktisten als ein Uebelklang behandelt werden musste, war ein Haydn, Mozart und Beethoven unmöglich; als aber Zarlino herausrechnete, dass die grosse Terz ein Wohlklang sei, entstand erst das Reich der Harmonie.

Auch der grösste musikalische Genius als schaffender Meister ist nicht vom Himmel gefallen. Die grössten musikalischen Genies gingen aus einer strengen Schule hervor, ehe sie mit ihren Schöpfungen vor unsere Seele traten.

Namen-Register.

Verbesserungen.

Seite 14 Zeile 4 von oben lies Champfort statt Champsfort.
„ 28 „ 3 „ unten „ Dannenberg statt December.
„ 105 „ 13 „ oben „ Gegen ungerechte Angriffe vertheidigte er solche Männer mit gleichem Nachdrucke wie sich selbst, wenn er übrigens sie auch unter seine Feinde zählte.
„ 114 Zeile 13 von unten lies $\frac{c}{e}$ statt $\frac{cis}{e}$.
„ 159 „ 11 „ „ und Seite 193 Zeile 19 von unten liess Fuchs statt Fux.
„ 162 „ 15 „ „ lies Pantaulion statt Pantaution.
„ 246 „ 9 „ oben lies Schwan statt Schramm.
„ 250 „ 9 „ unten „ 32 statt 31.
„ 263 „ 3 „ „ „ 1807 statt 1799.

Druck des Literarischen Instituts von Dr. M. Huttler & Cie. in München.

de Schloss

Bückeburg vom 13ten Juli 89.

Die liebenswürdige Fürstinn die regierende
(C) Gräfinn von der Lippe hat mich, da ich blos
hieher kam um das Concert zu hören und den
noch übrigen Bach kennen zu lernen, so
sehr gefesselt mit rosenfarben Bändern gefesselt,
daß ich meine so dringende Reise nach Holland
habe 14 Tage lang verzögern müssen.
Gestern kam Hr Domdechant über Minden wo
ich auf einer 3 Clavirigen alten vor 16 Jahr
in Feuers Noth eingeäscherten und bis daher noch
unausgebesserten Orgel blos zum besten der
Armen gespielt hatte, von Ostenwalde hier
an, und meine gnädigste Hauswirthin ließ mich
in ihr Zimmer bitten, um uns beide miteinander bekannt zu machen: wir zogen im Schlosse
umher und besuchten die hiesige Kirchen Orgel
die vermuthlich vom Faulnechte datirt, sie hat
2 Claviere und kurzes Pedal: ich spielte hierauf
was ich konnte und dann reiste der Hr Domdechant weiter nach Pyrmont fort.
Er sezte mir dringend zu in Zeit von 18 Tagen
wo er wieder zurück sein wird, in Osnabrück seine
Pferde die mich nach Ostenwalde bringen sollen
abzuwarten, allein ich fand diesen Vorschlag gar
zu schön und verehrte am Machwerke eine Ehre
Hand vielleicht gar eine fürstliche und bath um
Bedenkzeit.

Mit allem dem fürchte ich immer für den Ab
daß er unterliegen, möge und seine Geliebte in
Holland noch geraume eine Zeit nicht zu sehen bekommen
Ihr Domdechant hat sich sehr gefreut, von Herrn
Kammerherrn einen Brief zu erhalten, und um
ihm öfter darüber begrüßen zu können, um ihn
und seine Familie die Freude und das Vergnügen
mitzutheilen, daß ich in des liebenswürdigen Freund
Gesellschaft genoßen – das lohnte freilich noch der
Mühe 18 Tage zu verzögern.
Hier kostet es mich viel Gewalt um mich los zu
reißen; denn die Behandlung der regierenden Gräfin
ihres Herrn Vaters des Landgrafen von Hessen Philipps
thal, der Frau Landgräfin und der Schwester der
Fürstinn von Homburg ist von einer bezaubernde
daß ich fast erröthe – etwas davon zu erwähnen,
die Ehrenbezeigungen bei der Tafel in Gesellschaften
im Wagen wenn ich z. B. ganz Minden mit der
Fürstinn im offenen Wagen zu 4 Personen durch-
gestreift und ihr zur rechten Hand gesessen &c
doch genug honor est in honorante non honorato
An unsere Freunde Busck Osten Hardenberg &
und an Meinen Sohn Weber viel schönes: ich habe
vom Schloßconcert das Polonoise aufgesetzt [illegible] Vil
es zum Andenken an, und wenn es Ihnen Ihr E. nicht
unangenehm war zu spielen so wird sich seines
Diensteifers immer zu erinnern haben Ihr [illegible]

Letzter Satz aus dem Psalm 120.

denke rede Frie de
fz
sie denken reden Krieg sie denken reden Krieg
sie denken reden re den Krieg
reden re den Krieg
reden Krieg
ich denke Frie de rede Frie de denke rede Frie de
sie denken sie reden Krieg sie denken reden Krieg sie denken sie reden Krieg

dolce
Ich ich denke Frie de Frie de
sie denken reden re den Krieg re den Krieg re
forte
sie denken reden Krieg
dolce
ich Frie de
sie reden Krieg Krieg Krieg

Frie de
p
ich denke Frie de
den Krieg
Frie de
Krieg
for
sie denken Krieg

April 10.

Hymne „Regnum mundi"

Sopr. et Alto.

Tenore et Basso

Regnum mundi et omnem or - na - tum

sae - culi con - tempsi propter a - morem Domini

me - i Je - su Chri - sti, quem vi - di,

quem a - ma - vi, in quem credi - di, quem di -

- lé - xi,

Regnum mundi con - tempsi, con - tempsi

pp.

propter a- morem Domini me-i Je-su Christi,

pp.

quem vi--di, quem a--ma--vi,

p

propter a-mo.......rem Do--mi--ni

quem vi-di, quem a-ma-vi,

in quem cre--di-di, quem di-le--xi,

me-i Je--su Chri...... sti,

in quem cre-di-di, quem di-le-xi,

pp

f.

propter a-

pp

Regnum mundi con-tempsi, con-tempsi,

-mo-rem Do-mi-ni me-i Je--su Christi.

Reg- - - - - - - - - - - num mundi, reg- - - - - - num mundi reg-

f.

Regnum mundi con- tempsi regnum con- tempsi, or-

f Reg- - - - - - - - - - - num mundi reg-

f. Regni mundi con- tempsi, regnum con tempi or-

- - - num or- - na- tum sae- - - - - - - - - cu- - li.

na- - - - - - - - - - - - - - - tum saecu- li.

- - - num or- na- - - - - - - - - - - - tum sae- - - cu-

na- - - - - - - - - - - - tum sae- cu- li.

Reg- - - - - - - - - - num mundi reg- - - - - - - - - num mundi, reg-

Reg- num mundi con- tempsi, regnum con- tempsi or-

li.

Reg- - - - - - - - - - num mundi reg-

Reg- num mundi con- tempsi, regnum con- tempsi or-

- - - - - - - num or- - - - na- - - tum

- - - na- - - - - - - - - - - - tum

- - - - - num or- na- - - - - - tum con- tempsi, con- tempsi, con- tempsi, con

na- - - - - - - - - - - - - - tum

pp.

tempsi, propter a- mo- rem Do- mi- ni mei Je- su

quem vi - di, quem a - mavi,

Christi propter a - mo - - - - rem Do - mi - ni

quem vi - di quem a - mavi,

quem vi - di, quem a - mavi,

in quem cre - di - di quem di - le - xi,

mei Je - su Chri - - - - sti,

in quem cre - di - di quem di - le - xi, regnum

pp

propter a - mo - rem

pp

mundi con - tempsi, con - tempsi

Do - mi - ni me - i Je - - - su Christi.